اثبات

ادب کی
مثبت
اور آفاقی
قدروں کا
ترجمان

شمارہ : 11

پبلشر
قاضی شہاب عالم

مدیر
اشعر نجمی

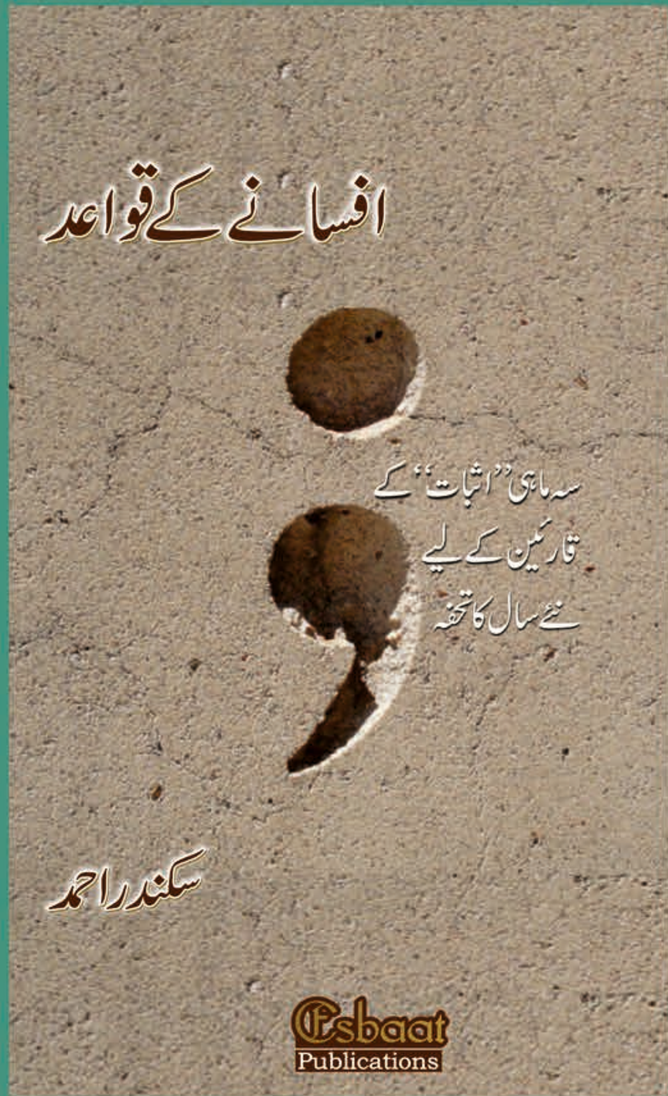


Esbaat Book-series
Urdu Quarterly

October - December 2011
Issue: 11 Volume: 3

Proprietor, Publisher & Printer : Quazi Shahab Alam
Editor: Ash'ar Najmi

B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107 (India)
Post Box No. 40, Shanti Nagar, Post Office, Mira Road (East), Dist. Thane - 401 107 (India)
Tel. 022-64464976, e-mail: esbaat@gmail.com URL: www.esbaatpublications.com



www.esbaatpublications.com

بیاد جمیلہ فاروقی



ادب کی مثبت اور افاقی قدروں کا ترجمان

اثبات

اکتوبر۔دسمبر ۲۰۱۱

سہ ماہی

شمارہ : 11

کتابی سلسلہ

مدیر

اشعر نجمی

اثبات پبلی کیشنز



سرورق: ظفر سید (واشنگٹن)

زرسالانہ (چار شماروں کے لیے)

عام ڈاک سے: ۴۰۰ روپے

سرکاری اداروں سے : ۷۰۰ روپے

لائف ممبرشپ: ۵۰۰۰ روپے

بیرونی ممالک سے زرسالانہ

امریکہ و یورپی ممالک:
۶۰ ڈالر/۵۰ برطانوی پاؤنڈ

پاکستان، نیپال ، بنگلہ دیش:
۱۲۰۰ روپے

خلیجی ممالک : ۱۶۰۰/روپے

ڈرافٹ یا چیک "Esbaat Publications" کے نام پر جاری کیجیے۔
چیک ارسال کرتے ہوئے اس میں بینک کمیشن کا اضافہ کرنا نہ بھولیں۔

ترسیل زر، کوریئر اور رجسٹرڈ ڈاک کے لیے

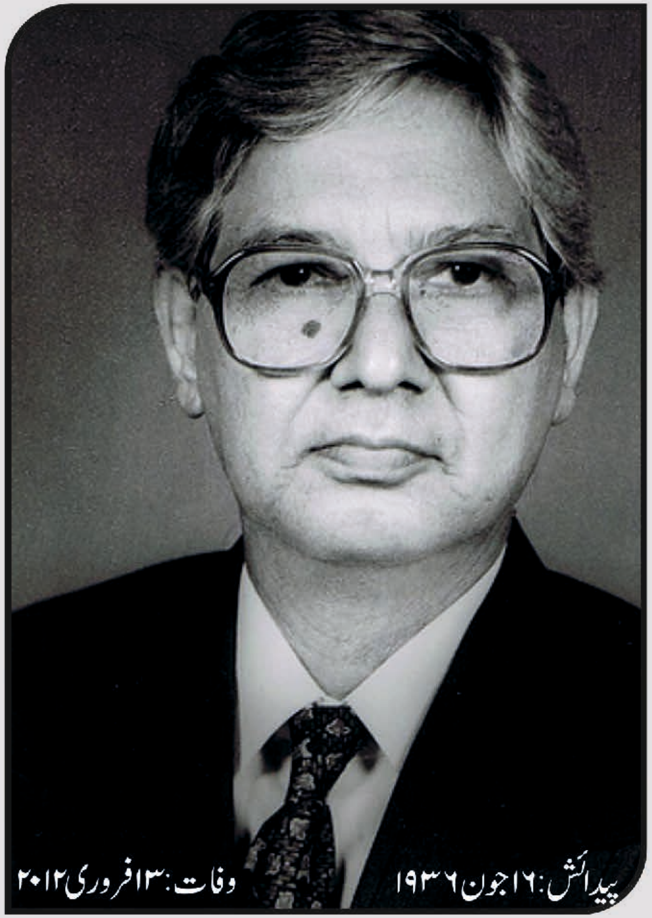
Esbaat (Urdu Quarterly)
B/202, Jalaram Darshan,
Pooja Nagar, Mira Road (E),
Dist. Thane - 401 107
Maharashtra (India)

سادہ ڈاک سے مراسلت کے لیے

Esbaat (Urdu Quarterly)
Post Box No. 40,
P.O. Mira Road,
Dist. Thane - 401 107
Maharashtra (India)

پروپرائٹر، پرنٹر اور پبلشر قاضی شہاب عالم نے عرشیہ پبلی کیشنز، دلشاد کالونی، دہلی میں چھپوا کر
بی-۲۰۲، جلارام درشن، پوجا نگر، میرا روڈ (ایسٹ)، ضلع: تھانے ۴۰۱۱۰۷ سے جاری کیا۔

Tel. (Office): 022-64464976 Editor: 9892418948 (2pm to 8pm)
e-mail: esbaat@gmail.com / www.esbaatpublications.com



پیدائش: ۱۶ جون ۱۹۳۶ وفات: ۱۳ فروری ۲۰۱۲

شہریار کے نام

بڑا شور تھا جب سماعت گئی
بڑی بھیڑ تھی جب اکیلے ہوئے
(شہریار)

فہرست

بین السطور

مضامین 15

افسانے 113

فہرست

غزلیں 161

انداز بیاں اور 177

دو تراجم 191

نظمیں 201

نوادرات 227

تاثرات 241

بین السطور

ادب ایک فالتو چیز ہے

کافی پہلے میں نے اپنے ایک اداریے میں کہا تھا کہ ادب سے ہمارے معاشرے کی بہت ساری توقعات وابستہ ہیں۔ وہ اکثر ادیبوں کے سامنے اس کی فہرست پیش کرتا رہتا ہے اور انھیں ان کے فرائض اور ذمہ داریوں کی یاددہانی کراتا رہتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہمارے بیشتر ادیب بھی اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ وہ معاشرے کا بہت اہم حصہ ہیں اور اس کی تعمیر و ترتیب میں ان کا غیر معمولی کردار ہے۔ لیکن گذشتہ دنوں ایک واقعے نے اس خوش فہمی کو ایسی ٹھوکر رسید کی کہ اب کم از کم ہمارے ''خدائی خدمت گاروں'' کو یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ ادب کی حیثیت ثانوی ہے۔

جسٹس مارکنڈے کاٹجو نے مرزا غالب کو پس مرگ بھارت رتن ایوارڈ دیے جانے کا مطالبہ کیا تھا جس پر انھیں صرف اس لیے ہدف تنقید بنایا گیا، کیوں کہ لوگ کرکٹروں اور فلمی ستاروں کو اس ایوارڈ کا بہتر مستحق سمجھتے ہیں۔ جسٹس کاٹجو اسے ثقافتی ابتذال کی علامت بتا رہے تھے کہ ہم اپنے اصل ''ہیرو'' کا درجہ رکھنے والی شخصیات کو تیزی سے بھولتے جا رہے ہیں۔ میں خود بھی اسے صرف کسی ایک ایوارڈ کے استحصال کی شکل میں نہیں دیکھ رہا ہوں بلکہ اس واقعے نے ہمیں یہ بھی جتا دیا ہے کہ ہمارا معاشرہ ادب کو ایک فالتو چیز سمجھتا ہے اور وہ ''اسپورٹس اور فلم'' جیسی چیزوں کو ادب سے زیادہ اہم تصور کرتا ہے۔ معاشرے سے بھی شکایت کس منہ سے کریں کہ ہم ادیبوں نے بھی خود کو ذلیل و رسوا کرنے میں کوئی کور کسر نہیں چھوڑا ہے۔ گذشتہ دنوں گیان پیٹھ جیسا موقر ادبی ایوارڈ امیتابھ بچن کے ہاتھوں سے دینے والوں کو داد نہ دینا بے انصافی ہوگی۔ مشرق کی تہذیب و ثقافت پر اترانے والوں کو اپنے اس اختراع پر خوش ہونا چاہیے کہ اس بار انھوں نے مغرب کی نقل نہیں کی ہے۔ کیوں کہ مغرب کا ادنیٰ سے ادنیٰ ادبی ایوارڈ بھی اب تک کسی ادیب کو ''ٹام کروز'' یا ''براڈ پٹ'' جیسے ہالی ووڈ کے سپر اسٹاروں کے ہاتھوں دینے کی کوئی جسارت نہیں کرتا ہے۔

سب سے پہلے تو میں جسٹس کاٹجو کی تجویز کی تائید کرتا ہوں لیکن میری یہ تائید محض اپنی زبان اور ادب کی محبت سے سرشار ہونے کی بنا پر نہیں بلکہ اس کی کچھ ٹھوس بنیادیں بھی ہیں۔ مثلاً (۱) غالب ہمارے آخری کلاسیکی اور پہلے جدید شاعر ہیں۔ جدید خیال اور جدید شاعری کی ابتدا نہ صرف ہندوستان میں، بلکہ سارے ہندوستان میں غالب سے ہوتی ہے۔ (۲) غالب کے خطوط اور تحریروں میں قبل ۱۸۵۷ اور خاص کر

بعد ۱۸۵۷ کی دہلوی تہذیب کے جو مرقعے ملتے ہیں اور پس نوآبادیاتی نظام کے لائے ہوئے منفی اثرات کے بارے میں بہت کچھ ملتا ہے جو اس لیے بھی قیمتی ہے کہ وہ براہ راست مشاہدے پر مبنی ہے۔ (۳) غالب روشن خیالی اور صلح کل کے بہت بلند مرتبے پر فائز ہیں۔ قومی یک جہتی کے تصور کو مضبوط کرنے کے لیے بھی آج غالب کی بہت ضرورت ہے۔ (۴) دیگر زبانوں، خواہ شمال کی یا جنوب کی، ایسا کوئی شخص نہیں ملتا جس کا پیغام خاص کر قومی یک جہتی کا پیغام اور جدید تصورات کو قبول کرنے کی ترغیب دیتا ہو۔

مجھے پتہ نہیں کہ غالب کو بھارت رتن ایوارڈ دینے کے لیے مندرجہ بالا بنیادیں کافی ہیں یا نہیں اور مجھے اس سوال سے بھی کوئی غرض نہیں کہ ایوارڈ کن کو دیا جا رہا ہے اور کن کو دیا جانا چاہیے۔ اہم سوال یہ ہے کہ معاشرہ اپنا ہیرو کسے مقرر کر رہا ہے، اپنا رول ماڈل کسے بنا رہا ہے۔ اس دنیا میں یقیناً ادب پر بک بک کرنے سے زیادہ اہم معاملات پائے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ ادب کا انحصار ہی اس بات پر ہے کہ وہ قطعاً کوئی غیر اہم کام کر سکے۔ لیکن ہم خواہ مخواہ ادب کو ایک اہم چیز قرار دینے پر تلے ہوئے ہیں۔ ہمارا معاشرہ ادب کا محتاج نہیں ہے مگر ادیبوں کا پایا جانا ضروری بھی سمجھتا ہے۔

آج صرف ادب کا وجود سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے موجود نہیں ہے بلکہ اس حوالے سے ہماری پوری تہذیبی شناخت زد میں ہے۔ ایک ایسے وقت میں ہم زبان و ادب کی نمائندگی کر رہے ہیں جب معاشرے نے انھیں مسترد کر دیا ہے۔ اس نے ہم ادیبوں کو جتا دیا ہے کہ اسے ان کی کوئی ضرورت نہیں۔ بقول دیویندر اسر، اگر کسی روز دیوان غالب، کامائنی، اوڈیسی، شاہنامہ وغیرہ جیسے عالمی ادب کے شہ پاروں کے تمام نسخے کسی حادثے میں جل کر راکھ ہو جائیں، یا کسی سیلاب کی زد میں آ جائیں تو یقین کیجیے کہ چند لوگوں کے سوا کسی کو اس سے کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ ادب کے بغیر بھی یہ دنیا چلتی رہی ہے اور چلتی رہے گی۔ ایک ڈاکٹر، ایک انجینئر، ایک دھوبی، ایک کسان، ایک نائی، ایک مزدور اپنے اپنے پیشوں میں ادب کے بغیر بھی کامیاب رہتے ہیں اور رہیں گے۔ کیوں کہ مادہ پرستی نے پورے معاشرے کو ایک نہ ختم ہونے والے میراتھن کا حصہ بنا دیا ہے۔ دوسری جانب جس نئی نسل سے ہمارا واسطہ پڑا ہے، وہ سیل فون، چیٹ روم، فیس بک اور ٹوئٹر جیسی دوسری سرگرمیوں میں ملوث ہے جہاں انھیں ''امیڈیٹ ریسپونس'' ملتا ہے، غور و فکر کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی لمحہ محفوظ نہیں اور نہ ہی انھیں اس کی ضرورت ہے۔ دن کے ہر گھنٹے کی تفریح کے لیے اتنے مسالے موجود ہیں کہ ان کا مقابلہ بھلا ادب کہاں کر سکتا ہے۔ میں اس نسل پر کوئی الزام نہیں لگا رہا ہوں بلکہ اسے ایسی مظلوم نسل سے تعبیر کر رہا ہوں جس کا ٹکنالوجی نے چوہے دان میں اپنی نت نئی پیش کش کو پنیر کے ٹکڑے کی طرح استعمال کر کے شکار کیا ہے۔ میں نئی ٹکنالوجی کی برکتوں کا منکر بھی نہیں، بلکہ خود بھی اس سے فیض یاب ہوتا رہتا ہوں لیکن جس طرح اس نے تمام شعبہ ہائے زندگی کو اپنا غلام بنا لیا ہے؛ وہ کافی تشویش ناک ہے۔ ماضی میں ہمارا معاشرہ اس حد تک ذہنی قلاشی کا کبھی شکار نہ ہوا تھا جتنا اب نظر آ رہا ہے۔

ابھی زیادہ دن نہیں گذرے جب کسی شعر میں شامل کوئی ترکیب، کسی لفظ کا تخلیقی استعمال، کوئی استعارہ یا کوئی تمثیل؛ ہماری خارجی اور داخلی دنیا کو صرف وقتی طور پر روشن نہیں کرتے تھے بلکہ انھیں نئے جہان

معنی کی سیر کرا دیتے تھے۔ اور یہ باتیں ہمارے معمول کا حصہ تھیں۔ ہم اپنی زبان جیتے تھے اور ہم اپنے ادب کو اس میں زندہ اور متحرک دیکھ کر خوش ہوتے تھے۔ ممکن ہے کہ کچھ لوگ اسے ''شوق فضول'' کہیں لیکن میرا معشوق آڈن مجھے بار بار یاد دلاتا رہتا ہے کہ انسان اپنی زندگی میں بہت ساری ایسی چیزیں بھی قبول کرتا ہے جو شوق فضول کا درجہ رکھتی ہیں لیکن وہ ان کے لیے اپنی جان کی بازی تک لگا سکتا ہے۔

مطالعہ کے لیے آدمی کے پاس فی الحال وقت نہیں ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ پڑھا نہیں جاتا بلکہ میں یہ کہہ رہا ہوں کہ جب میں کسی کو پڑھتے ہوئے دیکھتا ہوں تو قدرے حیرت ہوتی ہے۔ ایک زمانے میں جب میں ٹرین میں سفر کرتا تھا، تو اکثر لوگوں کے ہاتھوں میں بازاری قسم کی سہی لیکن کتابیں ہوا کرتی تھیں۔ لیکن آج جب میں کسی کو ٹرین پر کسی کتاب کے مطالعے میں غرق دیکھتا ہوں تو قدرے حیرت ہوتی ہے، کیوں کہ عموماً ہر شخص یا تو اپنے لیپ ٹاپ اور آئی پیڈ میں محو ہوتا ہے یا پھر وہ اپنے موبائل پر کسی سے ''چیٹ'' کر رہا ہوتا ہے۔ اب تو بازاری رسائل بھی پڑھنے والے کم ہو چکے ہیں۔

اکثر کہا جاتا ہے کہ ادب کے قاری کم ہوتے ہیں۔ بلاشبہ قاری ایک نادر شے ہے۔ لیکن ادب کی اہمیت اور کتابوں کی تجارت کے اعداد و شمار اس بارے میں غلط تصور قائم کرتے ہیں، جب کہ صورت حال مختلف ہے۔ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ جو ادب کے قاری نہیں ہیں، وہ بھی ادب کے بارے میں اپنے تصورات رکھتے ہیں۔ ہمارے ہاں ایسے قارئین بھی پائے جاتے ہیں جو ادب کی اہمیت کے قائل ہیں اور باوجود اس کے کہ وہ ادب نہیں پڑھتے، وہ اس بات کو اچھا سمجھتے ہیں کہ ادیب لکھتے ہیں۔ ان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ چیز جس کی تلاش میں وہ پوری زندگی سرگرداں رہتے ہیں، ادب کے اندر پائی جاتی ہے یا پائی جا سکتی ہے۔

قاری ایک قسم کے بیمار ہوتے ہیں لیکن خاطر نشان رہے کہ یہ متن اور موضوع کے بیمار نہیں ہوتے۔ قاری تو وہ ہوتے ہیں، جنھیں اگر پڑھنے نہ ملے تو ان کے بعض جسمانی افعال میں رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً اگر اس بیمار قاری کو پڑھنے نہ ملے تو وہ سو نہ سکے، اس کا کھانا ہضم نہ ہو سکے یا قبض کی شکایت پیدا ہو جائے۔ کبھی کبھی تو مجھے لگتا ہے جیسے پڑھنا کوئی جسمانی شے ہو۔ میں اپنے بارے میں کم از کم یہ بات تو پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ میں جسم کے ساتھ پڑھتا ہوں۔ بعض امریکی سائنس دانوں نے بھی اس بات کی تائید کی ہے کہ مطالعے کے دوران یا بعد میں ہارمون یا کوئی اور ایسے ہی عملیات جسم میں پیدا ہوتے ہیں۔ میں دراصل ادیب سے زیادہ قاری ہوں بلکہ یوں کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا کہ میں قاری ہونے کے ناطے سے ادیب بنا ہوں۔ اکثر پڑھتے ہوئے میں نے خود کو زمین سے کسی قدر راو پر اٹھتا محسوس کیا ہے، حتیٰ کہ بے وزن ہونے کا احساس بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک پوری بوتل ووڈکا کا نشہ بھی اس کے سامنے ہیچ ہے۔ کئی بار اپنے انہماک کے سبب حادثات کا شکار ہوا ہوں یا ہوتے ہوتے بچا ہوں۔ زینے پر لڑکھڑاتا ہوں۔ روٹی کاٹنے کے بجائے اپنی انگلیاں زخمی کر چکا ہوں۔ سڑک کو عبور کرتے ہوئے کئی چیزوں سے ٹکراتا اور دوسروں کی گالیاں سنتا ہوں۔ اسی لیے میں کہتا ہوں تخلیق ادب یا ادب کا مطالعہ ایک فالتو چیز ہے، ایک بیماری ہے۔ لیکن یہاں کچھ سوال پیدا ہوتے ہیں کہ (۱) کیا ادیبوں اور ادب کے قارئین کی خودکشی کی شرح

زیادہ ہے؟ (۲) ادب کے بیمار سستی کی جانب رجحان رکھتے ہیں یا ان میں زیادہ چستی پائی جاتی ہے؟ (۳) کیا ایک ایسا معاشرہ جو ترقی کو صرف معاشیات سے وابستہ کر کے دیکھتا ہو، ادب کے بیماروں پر انحصار کر سکتا ہے؟ کیا اسے ایسے بیماروں کی حاجت ہے؟ مجھے نہیں پتہ کہ ان سوالوں کے کیا جواب ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ جوابوں کے بغیر سوالوں کے ساتھ زندگی بسر کرنا ہم جیسے بیماروں کا مقدر ہے اور یہی ہمارے منصب کا تقاضہ بھی ہے۔ جوابات کی اہمیت صرف تعلیم گاہوں میں ہوتی ہے جہاں سوالات صرف اس وقت پوچھے جاتے ہیں جب ان کے جوابات معلوم ہوں۔

بنیادی طور پر ان سوالوں کا تعلق تخلیق ادب کرنے والوں کے غیر ذمہ دارانہ عمل سے ہے۔ کیا انسان دانستہ ایک غیر ذمہ دارانہ کام کر سکتا ہے؟ اور وہ بھی ایک ایسے وقت اور ایک ایسے معاشرے میں جہاں ذمہ داری کا اٹھانا زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے باوجود اس سوال کو اس رنگ سے اٹھایا جانا نامناسب ہے، کیوں کہ اس کا تعلق ادب کے مقصد اور متن سے ہے نہ کہ اس اہم بات سے کہ لوگوں کے اندر ادب لکھنے اور پڑھنے کی خواہش کیوں پیدا ہوتی ہے؟ جہاں تک ادب کے متن کا سوال ہے تو ممکن ہے کہ اس کا تعلق عصر حاضر سے ہی ہو، بے انصافی، ظلم، صارفیت وغیرہ سے ہی ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ ادب کا ایک تربیتی پہلو بھی اس میں پوشیدہ ہو لیکن یہ چیزیں ادب کے ہونے کا جواز نہیں ٹھہرتیں۔ اس کا تعلق سماجیات، عمرانیات، نفسیات کے برخلاف ایک صریحی چیز سے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر موت کو ہی لے لیجیے۔ سبھی کا اس پر یقین ہے کہ ہماری زندگی فانی ہے اور کسی بھی وقت موت ہمیں آنی ہے۔ موت کے خوف پر قابو پانے کے لیے مذہب اور فلسفہ نے ہمیں کئی وسائل مہیا کیے ہیں لیکن بقول پیٹر بخسل، دل گیری پر قابو نہیں کر پائے۔ ادب کا واسطہ اسی دل گیری کو قبول کرنے سے ہے۔ انسانی فطرت کے اندر پائے جانے والی یہی دل گیری اسے ادیب بنا دیتی ہے۔ ممکن ہے کہ ایک ادیب اس وصف کے باوجود لکھنے کی استطاعت رکھتا ہو لیکن وہ ادب کا مخلص اور بے لوث قاری نہیں بن سکتا۔

اگر زبان ہمیں جانوروں کے مقابلے میں حیوان ناطق کا درجہ دیتی ہے تو پھر ادب جو طرز تکلم کا سب سے اعلیٰ پیکر ہے، ہمیں ایک علاحدہ انفرادیت بخشتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ کسی ریاست کو کتب خانے میں تبدیل کر دیا جائے۔ میں یہ بھی نہیں چاہتا کہ معاشرے کا ہر شخص ادب کے مطالعے میں غرق ہو جائے۔ حالاں کہ میرے دل میں یہ خیال کئی بار آیا ہے کہ کاش ہم اپنے رہنماؤں کو ان کے سیاسی منصوبوں کے ساتھ ساتھ، ان کے مطالعے کے تجربات کی بنیاد پر بھی چنتے تو شاید آج یہ زمین غموں کے بوجھ تلے اتنی کراہ نہیں رہی ہوتی۔ میرے ذہن میں بارہا یہ خیال بھی آیا کہ میں اپنے سیاسی نمائندے کو ووٹ دینے سے پہلے اس سے پوچھوں کہ وہ منٹو، راجندر سنگھ بیدی اور فیض کے بارے میں کیا رائے رکھتا ہے؟ میں یہ سوال اس سے اس لیے کرنا چاہتا ہوں کیوں کہ ادب کا سروکار انسانوں سے ہی ہوتا ہے۔ کاش ہمارے ملک میں ایسا کوئی قانون ہوتا جو ادب نہ پڑھنے والوں کو مجرم قرار دیتا اور ان کے لیے سزائیں مقرر کرتا، کیوں کہ مطالعہ نہ کرنے کے جرم پر ایک فرد اپنی پوری زندگی پاداش میں دے دیتا ہے، جب کہ اس جرم کے پاداش میں قوم کو اپنی تاریخ دینی

پڑتی ہے۔ مجھے پتہ نہیں کہ ادب کا مستقبل کیا ہے۔ یہ تو کوئی قیافہ شناس ہی بہتر بتا سکتا ہے لیکن ایک بات میں پورے اعتماد کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ وہ شخص جو ادب کا مطالعہ کرتا ہے، وہ اس سے یقیناً ہر زمانے میں بہتر ہوگا جو اس سے بے بہرہ ہو۔

میں فلم اور اسپورٹس کے خلاف نہیں ہوں بلکہ خود بھی اسی دنیا کا ہوں۔ لیکن میں یہ بھی جانتا ہوں کہ اپنے وجود کے ادراک تک رسائی کا کوئی دوسرا راستہ نہیں، سوائے ادب کے۔ کیوں کہ میرے نزدیک ادب اگر کچھ سکھاتا ہے تو وہ تخلیے کی انسانی کیفیت ہوتی ہے۔ ادب ایک نرالے پن اور انفرادیت کا احساس دیتا ہے اور اس طرح وہ ادیب اور قاری دونوں کو سماجی حیوان سے ایک خودمختار وجود میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی بات عوام کے ٹھیکیداروں اور اخلاقیات کے پیمبروں کو پسند نہیں آتی، کیوں کہ وہ ہر چیز کو اپنا ماتحت کرنا چاہتے ہیں لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ زبان و ادب ایسی چیزیں ہیں جو کسی بھی قسم کی سماجی ترتیب سے زیادہ دیرپا ہوتی ہیں۔ کیوں کہ ادب، زندگی کے مقابلے میں انسان کو اہمیت دیتا ہے۔ دوستوفسکی کا قول یاد کیجیے، ''حسن دنیا کو محفوظ رکھ سکتا ہے'' یا پھر جیسا کہ میتھو آرنلڈ نے کہا تھا ''شاعری ہمیں بچا لے گی۔'' ممکن ہے کہ یہ دعوے خوش فہمیاں محسوس ہوں لیکن میرے ذاتی تجربات ان دعووں کی تصدیق کرتے ہیں۔ مجھے ادب ہی نے بچایا ہے ورنہ میں کئی بار خودکشی کر چکا ہوتا۔ جمالیاتی تجربہ ہمیشہ ایک نجی معاملہ ہوتا ہے۔ کسی شخص کا جمالیاتی تجربہ جتنا وقیع ہوگا، اس کی پسند جتنی گہری ہوگی، اس کا اخلاقی ارتکاز جتنا تیز ہوگا؛ وہ اتنا ہی زیادہ آزاد اور خودمختار ہوگا۔ میں جانتا ہوں کہ ادب غلامی کو، نسل کشی کو، جنگ کو، فرقہ واریت اور دہشت گردی کو کبھی روک نہیں سکتا اور نہ ہی اسے اپنے اندر ایسی خوش فہمی پالنا چاہیے۔ ہم نے ان موضوعات پر کتنے افسانے لکھے، کتنی نظمیں لکھیں لیکن کچھ نہیں بدلا بلکہ صورت حال زیادہ سنگین ہوتی چلی گئی۔ ادب معاشرے کو نہیں بدل سکتا اور نہ ہی یہ اس کا کام ہے۔ ادب زیادہ سے زیادہ سوال قائم کرتا ہے، ہماری ریاکاریوں پر، ہماری منافقتوں پر، ہماری بے حسی پر، ہماری خوش فہمیوں پر۔ ادب کی طاقت اور آسودگی؛ اس کے ناقابل بیان ہونے اور کرنے کی صلاحیت میں مضمر ہے۔

ادب ایک ایسا ذریعۂ اظہار ہے جس میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ انسانی تاریخ کے ہیر پھیر کو مختصر کر سکے، ایک پوری قوم کی زندگی کے تجربات کو دوسری قوم میں منتقل کر سکے۔ یہ ادب ہی ہے جو نامانوس تجربات کی دوبارہ تجسیم کر سکتا ہے اور انھیں اپنا سمجھ کر اپنانے کا اہل بھی بناتا ہے۔ گویا ادب صرف زبان کی نہیں بلکہ قوم کی روح کی بھی حفاظت کرتا ہے۔ لہٰذا جو قوم ادب کو ایک فالتو چیز گردانتی ہے، وہ دراصل اپنے ہی دل کو دھڑکنے سے روکنا چاہتی ہے، اپنی ہی یادداشت کے ٹکڑوں کو کاٹ کر پھینک دینا چاہتی ہے، اپنی روحانی وحدت سے محروم ہونے کا قصد کر لیتی ہے اور بقول الیکزانڈر ایسا وچ سولزے نتسن، ایسی قومیں جلدی بوڑھی ہو جایا کرتی ہیں اور اپنی آنے والی نسلوں سے کوئی بات کیے بغیر مر جایا کرتی ہیں۔

اشعر نجمی

نئے سال کی پہلی دعا

محمد حمید شاہد

اے خدا!

اے خستہ بدنوں میں صوت، صوت میں بیان اور بیان میں تخیل کی مقدس اڑان رکھ دینے والے خدا!
اے کہنہ سال کے مردہ ٹھنٹھ پر، ازل سے رواں، وقت کی نئی حیات کونپل کا نگینہ جڑنے والے خدا!
ہماری بصارتوں کے بند جزدانوں کی گرہیں کھول اور ہماری سماعتوں کو لفظوں کی زنگار کرنوں سے محفوظ رکھ جو ہمارے مقدر بدنوں کے بیچ کب سے اب تک گونج بھرتے رہے ہیں۔

اے خدا!
لمحوں کے دست آئندہ میں ہمارے ہونے کا مقدر لکیر دے۔
مقدر پر تنے مسلسل رات سناٹے کو امید چنگاریوں سے تار تار کر کے روشن کر دے۔
چنگاریاں، کہ جو وقت کے راکھ دانوں میں نئے مفہوم کا الاؤ بن کر بانجھ ابہام کی مرطوب اور نامہربان محبوس ہوا کو نیلے فلک کی بے کنار وسعتوں کی گپھا میں اچھال سکیں۔
اے رات کی خوشبو کے کھیت بدن میں آس صبح کی ہری بھری فصل اگانے والے خدا،

میرے خدا!
بخت سورجوں کو وہ رفعتیں عطا کر کہ مرادوں کے سنہرے خوشوں کے رسیلے حیات افزا دانوں سے ہمارے خالی بھڑولے بھر جائیں۔
مہنگائی کے شوکیس میں سجے سانس کھلونوں کو طلب کی للچائی نظروں سے کشید کرتے کومل بچوں کے روشن چہروں کو مایوسی کی گرد سے بچا۔
اپنی ناآسودہ خواہشوں کو کھوکھلے بدنوں میں دفن کر کے عیاش حکمرانوں کو تعیّشات کی فراہمی کا ایندھن بنتے دفتروں کے مشقت کدوں میں فائلوں کی خالی چکیاں پیسنے والوں کے چہروں سے بہتے شفاف پسینے کے تقدس اور روانی کو بحال رکھ اور انہیں طویل دنوں کی نہ ختم ہونے والی آخری تاریخوں کے پل صراط پر ننگے قدموں چلنے کے عذاب سے بچا۔

ترازو تولتے ہاتھوں اوران ترازوؤں میں تلتے بدنوں کو رزق حلال کا کھنکتا سکہ عطا کر۔
اور ہوس کی کھٹ کھٹ چلتی کھڈیوں پر تنی کھدر میں طمانیت کے دھاگے کا تانا بانا ڈال۔
اے حرف جیسی مقدس نعمت کو تخلیق کا بدن دینے والے خدا!

میرے اپنے خدا!
گلشن حیات کی نوخیز کلیوں کو انہی حرفوں کے رس کی خوشبو عطا کرنے والے معلموں کے بخت کو زندگی کی بے معنویت سے بچا اور انہیں نیستی کے خرابے میں گم ہونے سے محفوظ رکھ۔
اختیار کی ڈور کا گولہ لامحدود اختیار کی خواہش کی شہوت سے چور بدنوں والے کارپردازوں کی پہنچ سے دور رکھ۔
لہو کے عذاب پانیوں سے دکھوں کا آٹا گوندھتی ماؤں کی صحنکوں کو بھوک کے خالی پن کے سفاک سائے سے بچا۔
مہیب خوابوں کی چھابڑیاں سجائے مفلوک الحال بچوں کے ڈھانچہ بدن باپوں کے سینوں سے چمٹی بوسیدہ بنیانوں کی اجاڑ جیبوں میں خوش فہمی کے سکے رہنے دے۔
سنہری عمروں کے کاغذوں پر روشن مستقبل کی عبارتیں لکھنے والے نوجوانوں کے کاٹھ بدنوں کو مایوسی کی یخ آنچ سے محفوظ رکھ اور ان کے ہاتھ انبوہ کے آئین کی شقیں لگنے سے پہلے لیل ونہار کی گردشوں کی طنابیں دے دے۔
اے زمینوں اور زمانوں کے بیچ فاصلوں کو رکھ دینے والے خدا!
اے قدموں کے بیچ مسافتوں کو پاٹنے کا ذوق اور جوش رکھ دینے والے خدا!
اے بدنوں کے بیچ فاصلے سمیٹنے اور اذہان کے بیچ مسافتوں کو پاٹنے کی امنگ رکھنے والے خدا!
بے سفر دوریوں کے عذاب سے محفوظ رکھ۔
بنجر مسافتوں کے دہکتے عذاب سے پناہ دے۔
اے روح کو بدن اور بدن کو لہو دینے والے خدا!
اے لہو میں روانی اور روانی میں دل کی دھڑکنیں رکھنے والے خدا!
ہمیں بدنوں پر کلبلاتی اور خلیہ خلیہ پلتی نفرتوں سے بچا۔
لالچ اور ہوس کی مفاہمت سے لتھڑے بدنوں کو صدق کے مطہر گرم پانیوں سے پاکیزہ فرما۔
گونگے گمراہ ضبط کو نامانوس راستوں کی لڑکھڑاہٹ سے پہلے سنبھل جانے کا اذن دے۔
جہالتوں کے محیط گنبدوں میں علم کی مقدس اذان کی گونج بھر دے۔
تاریک منحنی راستوں پر رواں تھکے قدموں سے خجالت مسافتوں کی گرد جھاڑ لینے کی توفیق عطا فرما۔
اے خدا!
اے اجاڑ آنکھوں میں خواب بھرنے والے میرے خدا!
ہمارے خواب خزانوں کو کرم زدگی سے بچا۔
اے خدا!
اے ہواؤں کے ہاتھ سندیسے بھیجنے والے خدا!

ہمارے صحنوں کے حبس پر اپنی سمت سے آنے والی ہوا کے دریچے کھول۔
اور مقدس ہوا کو خوف وہراس کی چھنک جھانجروں سے محفوظ رکھ۔
اے خدا!
اے خودی کی عطا سے نوازنے والے خدا!
ہمیں خودی بیچ ڈالنے والے رہبری کا چولا پہنے راہ زنوں سے بچا۔
ہمیں پاکیزہ خودی اور بیمار انا کے بیچ تمیز کا شعور دے۔
ہمیں حوصلہ دے کہ ہم اپنے گھر کی عصمت کو خودی کی چار دیواری سے محفوظ بنا سکیں۔
ہمیں ہمت دے کہ ہم اپنے صحنوں کے درمیان اساری گئی نفرت اور انا کی ساری دیواریں گرا سکیں۔
اے خدا!
اے محبتوں کے خدا!
نفرت کے اکڑے پنجوں پر چلتے جھولتے بدنوں کی معلق ایڑیوں کو یقین کی دھرتی عطا کر۔
اے خدا!
اے بلندیوں کے خدا!
ذلت کی معکوس چوٹیوں کی سمت مسلسل رواں ہم بے توقیروں کو نام نہاد بلندیوں سے منہ کے بل گرنے اور کرچی کرچی ہونے سے بچا۔
اے پتھر زبانوں کو بیان کی ملائمت دینے والے خدا!
بیان کی ملائم زمین پر مفاہیم کی گھنی فصل اگا
مفاہیم کی فصلوں کو آفاق کی وسعتوں اور کائنات کے بھیدوں سے بار آور کر۔
اے اپنے نافرمانوں کو بھی سلطنتوں کی توقیر عطا کرنے والے خدا!
رحم مادرسی زمین کا جرثوموں کی طرح لہو پیتے بیٹوں اور بیٹیوں کے دلوں میں اس مادر مشفق کی محبت ڈال دے۔
اس محبت میں جوش اور جذبے کی ہمیشگی رکھ۔
اسے تساہل اور بے حسی کے گھن سے بچا۔
اس کے لیے کچھ کر گزرنے کے خواہش بدن کی ہڈیوں میں عزم کے گودے کو بیکاری کی دیمک سے محفوظ رکھ۔
اے ساری صدائیں سننے والے خدا!
ہماری معدوم ہوتی، دم توڑتی صدا کو سن۔
اور ہمیں بے مشروط آزادی کی دولت سے نواز۔
تنگ زمین کو کشادہ کر۔
ڈوب چکے حوصلوں کو رفعتیں دے۔
امید کی پیاسی زبانوں کو عطا کی چھاگل عنایت کر۔

بے سدھ بدنوں اور سوئی ہوئی خواہشوں کی نیند گرہیں کھول۔
مایوسیوں کے پامال راستوں پر راستی کی کرن پھوار برسا۔
اے لمحوں کے بخت تخلیق کرنے والے خدا!
آنے والے لمحوں کو گزر چکے لمحوں سے مختلف کر۔
انہیں ڈرون حملوں اور خود کش دھماکوں کے عذابوں سے نجات دے۔
انہیں نہ ٹلنے والے عذاب لمحوں کی چھل پیریوں کے آسیب سے بچا۔
اے خدا!
اے خستہ بدنوں میں صوت، صوت میں بیان اور بیان میں تخیل کی مقدس اڑان رکھ دینے والے خدا!
ہمارے تخیل کی اڑان میں مقدس خواب رکھ دے۔
اور ان خوابوں کو تعبیر کی امید سے اجال دے۔

-----------آمین------

اعتذار

زیر نظر شمارہ کافی تاخیر سے شائع ہو رہا ہے۔ میری حد درجہ غیر ادبی مصروفیات، ''اردو کیمپس'' کو لے کر مسلسل سفر اور ان دونوں کا میری صحت پر اثر انداز ہونا فطری تھا، سو ہوا۔ بہر حال اس کے لیے کسی جواز جوئی کی ضرورت نہیں، میں قارئین کے صبر اور تحمل کے لیے ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں اور اس طویل وقفے کے لیے ان سے معذرت خواہ ہوں۔

قارئین کو نئے سال کی مبارک باد۔ ڈائری اور کلینڈر جیسے مقبول عام لیکن عامیانہ تحفے کے بجائے ہم نے سوچا کہ کیوں نہ اپنے باذوق قارئین کو کوئی ایسا تحفہ دیا جائے جو ان کی طبع رسا کے شایان شان ہو۔ چنانچہ نئے سال کے تحفۂ خاص کی شکل میں ہم سکندر احمد کے اس طویل مقالے کو ایک اضافی مجلّے کی حیثیت سے قارئین کی خدمت میں پیش کر رہے ہیں جس نے فکشن کی تنقید کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا اور جس کا پرتو معاصر تنقید میں بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔

سہ ماہی ''اردو کیمپس'' کا آئندہ شمارہ زیر ترتیب ہے اور جلد ہی اپنے مخصوص طرز و تزئین کے ساتھ منظر عام پر آ جائے گا۔

مدیر



مضامین

یہ باب مغنی تبسم کے نام

اس بار صرف ایک مضمون چھوڑ کر تمام مضامین فکشن پر ہیں۔ لیکن یہ شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں، بلکہ محض اتفاق ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ ادھر کچھ برسوں سے فکشن پر نقادوں کی توجہ نسبتاً زیادہ ہوئی ہے۔

شفیع جاوید عصر حاضر کے چند اہم افسانہ نگاروں میں شامل ہیں۔ گذشتہ شمارے میں ان کا ایک خوب صورت افسانہ شامل کیا گیا تھا۔ بلاشبہ شمس الرحمٰن فاروقی جب بھی کسی فن کار پر قلم اٹھاتے ہیں، اس کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ شاید وہ اس ضمن میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ہم خیال ہیں کہ کسی فن پارے سے اتنا لطف اٹھایا جائے جتنی اس فن پارے میں لطف اندوزی کی صلاحیت موجود ہے۔ (ایلیٹ نے یہ بات نظم کے حوالے سے کہی تھی)۔ تنقید کا بنیادی کام بھی یہی ہے کہ وہ فن پارے کی توضیح کچھ اس طرح پیش کرے کہ قاری اسے دوبارہ پڑھنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ لیکن اس توضیح کے لیے نقاد خارجی شواہد پر اکتفا نہیں کرتا جیسا کہ فضیل جعفری نے صدیق عالم کی افسانہ نگاری کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے کیا ہے۔

زیر نظر شمارے کے لیے فضیل جعفری نے صدیق عالم پر مضمون میری فرمائش پر لکھا ہے۔ میں ان کا شکر گذار ہوں لیکن اب مجھے اس بات کا شدت سے احساس ہو رہا ہے کہ فرمائش پر لکھی گئی چیزوں کو قبول کرنے کے لیے بھی مدیر کو مضبوط اعصاب کا ہونا چاہیے۔ بہر حال، میں نے ان کے مضمون کے اختتام میں اپنا موقف واضح کر دیا ہے کہ یہ غریب ان کے مطالعے اور بصیرت سے کیا توقع لگائے بیٹھا تھا۔

سکندر احمد فکشن کی عصری تنقید میں اپنے لیے ایک اہم جگہ بنا چکے ہیں۔ زیر نظر باب میں شامل ان کا مضمون سہ ماہی ''تنقید'' (علی گڈھ) میں شائع ہو چکا تھا لیکن اس خیال سے اسے دوبارہ شائع کیا جا رہا ہے کیوں کہ مجھے شک ہے کہ اس اہم مضمون کے مطالعے سے قارئین کا ایک بڑا طبقہ اب تک محروم ہو گا۔

قارئین کو یاد ہو گا کہ ہم نے شمارہ: ۷ میں اقبال آفاقی کا مضمون اور اس کے جواب میں محمد حمید شاہد کا مضمون ''محاسبہ'' کے باب میں شائع کیا تھا۔ اب آفاقی کا جواب الجواب شائع کیا جا رہا ہے جو نزاعی ہوتے ہوئے بھی اہمیت کا حامل ہے۔

ابوالکلام قاسمی پہلی بار اپنے تحریری تعاون کے ساتھ شریک باب ہیں۔ میں ان کا ذاتی طور پر شکر گذار ہوں اور امید کرتا ہوں کہ آئندہ بھی وہ اپنے رشحات قلم سے قارئین کی ضیافت طبع کرتے رہیں گے۔ مدیر

شفیع جاوید کے افسانے

شمس الرحمٰن فاروقی

شفیع جاوید کئی معنی میں غیر معمولی افسانہ نگار ہیں، لیکن ان کے افسانوں میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ حیران کرتی ہے وہ ان افسانوں کا متکلم ہے۔ جن افسانوں کا راوی واحد متکلم ہے (اور زیادہ تر افسانے ایسے ہی ہیں) ان میں بھی، اور جن افسانوں کا راوی واحد غائب ہے، ان میں بھی بار بار محسوس ہوتا ہے کہ ان کی بنیاد میں خود نوشت کہیں نہ کہیں ضرور چھپی ہوئی ہے۔ لیکن افسانہ نگار کی شخصیت افسانوں پر حاوی نہیں ہے۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ افسانہ نگار خود میں اس قدر گم ہے کہ وہ دوسروں کا افسانہ بھی اپنا سمجھ کر لکھتا ہے، یا کم سے کم ہمیں باور کرانا چاہتا ہے کہ یہ میرا افسانہ ہے۔ ان افسانوں کا راوی ایسی پر زور شخصیت کا حامل ہے کہ وہ جیسے ہی اپنا بیان شروع کرتا ہے، ہم اس کی گرفت میں آ جاتے ہیں، اس لئے نہیں کہ افسانہ بہت دلچسپ ہے (افسانے کے دلچسپ یا غیر دلچسپ ہونے کا معاملہ تو کچھ دیر بعد شروع ہوتا ہے)۔ ہم اس کی گرفت میں اس لئے آ جاتے ہیں کہ ہمیں لگتا ہے راوی نے کہیں سے کوئی دروازہ کھول دیا ہے، ایک شخص محو گفتگو ہے، اور ہم سے کہا ہے کہ یہی اور یہیں افسانہ ہے، سنتے جاؤ اور مسحور ہوتے جاؤ۔ یہ خود کلامی نہیں ہے، گذشتہ دنوں کی یادیں بھی نہیں ہیں۔ اور ان یادوں کی براہ راست بازیافت تو ہرگز نہیں ہے۔ یہ کسی گنبد بے در میں قید کوئی قدیم اساطیری وجود ہے جسے افسانہ نگار نے کسی طرح اپنے اندر دریافت کر لیا ہے۔ گذشتہ دنوں کی یادیں یہ اس لئے نہیں ہیں کہ ایسی یادوں کو دہرانے میں افسانہ نگار (یا راوی) بھولی ہوئی باتوں کو نہیں، بلکہ خود کو مرکز میں لے آنے کا سامان کر لیتا ہے۔ وہ ہمیں اپنا دوست بنا لیتا ہے اور زبان حال سے کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ آئیے، ہم دونوں مل کر اس قریۂ گم شدہ کی سیر کریں جسے میں نے بڑے جتن سے وا گذار کرا لیا ہے۔ اب وہ ہمارے پڑوس کی بستی یا قریہ ہے۔ اب ہم اسے پہچان سکتے ہیں۔

یہ کیفیت شفیع جاوید کے گذشتہ افسانوں میں تھی، خاص کر ان افسانوں میں جو ان کے پہلے مجموعے ''رات شہر اور میں'' میں شامل تھے۔ ان افسانوں سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار/ راوی خود کو مجبور پاتا ہے کہ ہم سے کہے، دیکھو، سنو، مجھے کسی ایسے شخص کی تلاش ہے جو میرے ساتھ چل سکے۔ میں ان چیزوں کو ڈھونڈنا چاہتا ہوں جو شاید مجھ سے کھو گئی تھیں۔ آؤ میں تمھیں ان کے بارے میں بتاؤں۔ یہ افسانے

تو ہیں، لیکن اس طرح کے مربوط بیانیے نہیں ہیں جیسے کہ پریم چند اور سہیل عظیم آبادی نے ہمیں مثال دے دے کر بتایا اور سمجھایا تھا۔ میں بیک وقت ماضی، ماضی بعید، حال، اور مستقبل میں جھانکتا رہتا ہوں۔ وہاں ہی میرا وہ قریۂ گم شدہ ہے۔ ''رات شہر اور میں'' کے پہلے ہی افسانے سے یہ عبارت دیکھئے:

جب وہ یہاں کے لئے روانہ ہو رہا تھا تو اپنے خوابوں کو لپیٹ کر ٹرین میں بیٹھ گیا تھا، چپ چاپ، بغیر کسی سے کچھ کہے سنے۔ لیکن اس کی جو عادت تھی ساتھ ساتھ چلنے کی، سائے کی طرح، تو بس اسی طرح چپکے سے اس کے ساتھ بیٹھ گئی۔

''کب لوٹو گے؟''

''فون کرو گے کیا؟''

''میں اپنی شامیں کیسے گذاروں گی؟''

آواز کی نمی کہیں اندر ہی اندر اسے بھگو دیتی ہے۔ ٹرین چل پڑتی ہے، درخت دوڑتے ہیں، سائے اس کے ساتھ ساتھ دوڑتے ہیں۔

''کچے گھڑے پر چناب کیسے پار کروں گی؟''

''تب تم سے جدا ہو کر اشوک کے جنگل میں کھو گئی تھی۔ اور اب ڈوب جاؤں تو؟''

اس کے بعد ایک بالکل مختلف بات شروع ہو جاتی ہے۔ وہ لڑکی کون ہے، ہمیں کچھ بتایا نہیں جاتا۔ بس ہم یہ دیکھ سکتے ہیں (اور لڑکی کے لہجے میں اسے سن بھی سکتے ہیں) کہ ''میں'' کسی بات کا جواب نہیں دیتا۔ اور لڑکی بیک وقت اپنی تنہا شاموں کی فکر سے پریشان ہے اور ہیر کی طرح جنم جنم کا رشتہ بھی باندھنے کو تیار ہے۔ ''میں'' نے خوابوں کو لپیٹ کر چل پڑنے کا منصوبہ بنایا تھا۔ لیکن جو مکالمہ ہم نے سنا وہ خواب نہیں تھا۔ وہ ماضی کی تاریخ اور حال کی حقیقت تھا۔ افسانہ ان دونوں کے بارے میں ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ افسانہ آگے کی تاریخ کی طرف اشارہ کرتا ہوا اختتام کو پہنچتا ہے۔ اس تاریخ میں ان دونوں کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ شاید پہلے بھی نہیں تھی، لیکن اب تو مستقبل ہماری آنکھوں کے سامنے ہے:

''بنارس تو پان کی گلوری ہے، گنگا کا گھاٹ ہے، سلک کی ساری ہے، بھجن و الاپ ہے، کنٹھے مہاراج کا ریاض ہے، بسم اللہ خان کی شہنائی ہے اور...

''نہیں، اب کچھ نہیں ہے۔ اب تو بنارس صرف گیان واپی ہے۔'' لکھنو اور بنارس کے بیچ کی زمین کے بین اور تیز ہو جاتے ہیں۔ نمی اس کے اندر اترنے لگتی ہے اور وہ ویسی ہی پاس بیٹھی کہتی ہے:

''میں کاماکھیا کے مندر میں تمھاری منت اتارنے ضرور جاؤں گی، لیکن تمھارے ساتھ...''

دونوں ہاتھوں میں چراغ لے کر چلنا کتنا مشکل ہے، کبھی کوئی ہتھیلی جل جاتی ہے، کبھی ایک چراغ بجھ جاتا ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ شفیع جاوید کی طرح کا افسانہ اس وقت کوئی نہیں لکھ رہا ہے۔ یہ افسانہ غزل

کے شعر کی طرح بیک وقت پیچیدہ، تہ دار اور دلکش ہے۔ اس میں ماضی کی زندگی ہر وقت موجود ہو جانے کی دھمکیاں دیتی رہتی ہے۔ اور یہ ماضی کسی نہ کسی سطح پر افسانہ نگار/ راوی کا ماضی لگتا ہے۔ میرا یہ جملہ شفیع جاوید کے پچھلے مجموعے پر زیادہ صادق آتا ہے۔ اس کتاب میں جو افسانے ہیں، ان کے بارے میں، جیسا کہ ابھی میں نے کہا، نہ خود کلامی کا حکم لگ سکتا ہے اور نہ گذشتہ کہانیوں کی کتاب کو ادھر ادھر سے کھول کر کے خود ہی سنانے لگنے کا حکم لگ سکتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار بہت پیچھے چلا گیا ہے۔ اب وہ دنیا کی ہستی کو دوسروں کی آنکھ سے بھی دیکھنے کا عزم رکھتا ہے۔ اگر چہ اکثر افسانوں میں شدت اور ارتکاز اس قدر ہے کہ کبھی کبھی گمان گذرتا ہے کہ افسانہ نگار، افسانہ لکھنے کے بہانے اپنی محزونی میں ہم کو شریک کرنا چاہتا ہے۔ مگر ہوتا یہ ہے کہ یہ محزونی ہم کو کہیں راستے میں چھوڑ کر نکل جاتی ہے اور ہمارے سامنے انسانی زندگی کبھی کسی معمے کی طرح، کبھی کسی سوال کی طرح، کبھی کسی انکشاف کی طرح نمودار ہوتی ہے۔ اس محزونی کی سب سے بڑی قوت یہ ہے کہ راوی کے ماضی میں اور کئی لوگوں کے ماضی بھی الجھے ہوئے ہیں۔

ان افسانوں میں معمائیت ہمیں پریشان کرنے کے لئے نہیں، بلکہ ہمیں سوچنے پر مجبور کرنے کے لئے ہے۔ جو ہوا، کیا اسے یوں ہی ہونا تھا؟ کیا یوں ہی ہوتا رہے گا؟ کبھی کبھی افسانہ ہمیں کچھ بتاتا نہیں لیکن ہم خود ہی کچھ نہ کچھ سمجھ لیتے ہیں۔ کشنی ایک بہت نو عمر لڑکی ہے، اسے ایک بڈھے کے پلے باندھ دیا گیا تھا۔ اب اس کو گاؤں والے جادوگرنی یا ڈائن کہتے ہیں کیونکہ اس نے مرے ہوئے بچے کو جنم دیا تھا:

اس وقت اندھیرے میں چلتے ہوئے اسے زور کی ٹھوکر لگی۔ کشنی نے اسے پکڑ لیا ورنہ وہ منھ کے بل گر جاتا۔ موتی ہاری والی ٹرین چلنے کو تیار تھی۔ وہ ایک کمپارٹمنٹ کی طرف بڑھنے لگا تو کشنی نے پوچھا:

''پھر آؤ گے؟''

'اب کیوں آؤں گا یہاں؟''

''ہاں، ٹھیک کہا تم نے۔ اب کیوں آؤ گے۔'' وہ کمپارٹمنٹ میں بیٹھ گیا۔

بھاگ دوڑ میں اس کے ماتھے پر پسینہ آ گیا تھا۔ رومال سے ماتھے اور چہرے کو پونچھ کر اس نے رومال کھڑکی پر رکھ دیا کہ اچانک ایک ہوا کا جھونکا اسے اڑا لے گیا۔ ٹرین چل پڑی، اس نے رومال کے لئے کھڑکی سے باہر جھانکا تو دیکھا کہ اسٹیشن کی روشنی میں رومال کو پکڑنے کے لئے کشنی پلیٹ فارم پر بے تحاشا دوڑی جا رہی تھی۔

(غبار شیشۂ ساعت)

افسانے کا عنوان بیدل کے شعر سے مستعار ہے ۔

از غبار شیشۂ ساعت قدح پر می کنم
خشکی ایں بزم نم نگذاشت در صہبائے من

لطف کی بات یہ ہے کہ شفیع جاوید کے افسانوں میں کم و بیش سبھی کی آنکھیں کسی نہ کسی وقت نم ہوتی

ہیں،لیکن راوی کی شراب زندگی خشک ہوچکی ہے۔اس کے پاس صرف گذرے ہوئے اور موجودہ زمانے کی ریت ہے جس سے وہ اپنے جام کو بھر لیتا ہے۔ریت کا کرکرا ذائقہ اسے زندگی کے قریب تر لے جاتا ہے،لیکن صہبائے حیات کی تلاش وہ پھر بھی کرتا رہتا ہے،جس طرح کشنی اپنی زندگی کی پہلی اور شاید آخری محبت کے پیچھے دوڑتی ہے،حالانکہ اسے خوب معلوم ہوگا کہ کسی کا رومال ہے،صرف رومال ہے،کسی کا ہاتھ نہیں ہے۔

شفیع جاوید کے موجودہ افسانوں میں عورت تقریباً ہمیشہ بے زبان اور مظلوم ہے۔کبھی کبھی وہ احتجاج پر آمادہ ہوجاتی ہے تو صرف یہ کہتی ہے کہ ''آپ پھر کبھی آئے تو میں ایسی جگہ چلی جاؤں گی جہاں سے کوئی واپس نہیں آتا۔'' یہ الفاظ رانی نام کی لڑکی کے ہیں جو طوائف بن گئی اور جسے راوی کا دوست محض ہنسی کھیل میں دلہن بنا کر لے آیا تھا۔آگے کے واقعات افسانے میں مذکور نہیں ہیں۔لیکن ایک بار جب راوی اس کے کوٹھے پر آجاتا ہے تو اس نے وہ لفظ کہے جو میں نے اوپر نقل کئے۔بات صاف نہیں ہوتی کہ رانی کو راوی سے کس قسم کا لگاؤ ہے۔

لیکن ایک دن میں پھر اپنے کو روک نہ سکا اور اس کے یہاں چلا گیا اور وہ مجھے پھر نہ مل سکی۔
تب اشرف نے تعجب سے مجھے دیکھ کر پوچھا''کیا تم اس سے...؟''
''نہیں۔لیکن وہ میری تلاش تھی۔وہ تلاش جس کی منزل نہیں ہوتی،جو کبھی ختم نہیں ہوتی،جس کا کوئی نام نہیں ہوتا،ایک بے نام رشتہ،کوئی پوچھے تو میں صرف اتنا بتا سکتا ہوں کہ وہ میرے جینے کی وجہ بن گئی تھی۔''

(دشت میں شبنم)

لیکن یہ تلاش بھی شاید سراب یا خود فریبی سے زیادہ نہیں۔''بولنے والی مورتی'' کے الجھے سلجھے منظر نامے سے جو بات نکلتی ہے وہ یہی ہے کہ عورت اگر خود کو قائم کرنا چاہتی بھی ہے تو فیشن آلود زندگی میں مرد کے لئے عیش وعشرت کا آلۂ کار بن کر ہی خود کو قائم کر سکتی ہے اور اس طریق حیات کے درست ہونے کے لئے اس کے پاس استدلال وہی ہے جو شو بزنس(Show business) والے لوگ ''روحانیت'' اور ''قدیم تہذیب'' والی حقیقی روحانیت کے لئے ترسے ہوئے لوگوں کو رجھانے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔باسو جی کی گرل فرینڈ کہتی ہے:

''آج صرف آرٹسٹ ہونا ہی کافی نہیں ہے۔گلوب پر چھا جانے کے لئے انٹرنیٹ...آپ سمجھ رہے ہیں نہ؟ چلتے چلتے یہ بھی بتا دوں کہ یہ چھوٹا ایڈ بہت چھوٹی سی کوشش ہے،یہ بتانے کے لئے کہ ہمارے ''آتما'' اور ''گگن لوک'' کس طرح انتہائی تناؤ والی راتوں میں بھی خواب آور گولیوں کا کام کر سکتے ہیں۔اور بہترین تحفہ نیند کا آپ کو دے سکتے ہیں،کسی ٹکیہ اور ڈرگ کے بغیر یہ instant نروان آپ کو شونیہ کی حالت میں لے جانے کے لئے کافی ہوگا۔''

''بولنے والی مورتی'' میں تلخی کچھ زیادہ نمایاں ہوگئی ہے،شاید اس لئے کہ معاصر زندگی،جو اخباروں اور ٹی وی میں دکھائی دیتی ہے،خود اس قدر بدوضع اور بھونڈی اور بے شرم ہے کہ راوی کسی بھی طرح

اسے اپنی داخلی زندگی کا حصہ نہیں بنا سکتا۔لیکن مشکل یہ بھی ہے کہ ظاہری زندگی میں اب کچھ رہا بھی نہیں ہے۔''بھنور اور چراغ'' میں راوی کا بیٹا اپنی ماں کو قبر میں اتارنے کے لئے کھڑا ہے۔لیکن راوی پوچھتا ہے،''اب آسمان کا وہ ٹکڑا کہاں ہے جسے میں اپنا کہہ سکوں؟'' لیکن زندگی کا المیہ،یا طنز،دیکھئے کہ آسمان کے ٹکڑے کی تلاش اسے کسی اور زمین کی طرف لے جاتی ہے اور وہاں اسے بھٹکتا ہوا چھوڑ دیتی ہے:

سڑک کے کنارے پیپل کے بڑے درخت کے نیچے چھوٹے سے شو مندر کے دروازے پر کھڑے پنڈت جی آرتی اتار رہے تھے۔انھوں نے مجھے دیکھ کر تھالی آگے بڑھا دی۔ہم نے اس پر ایک چونی رکھ دی۔پنڈت جی نے کہا''جے ہو۔'' اور دوسرے ہی لمحے انھوں نے اوپر کی طرف دیکھا۔شانی اپنی ازلی معصومیت کے ساتھ وہاں بالکونی میں کھڑی تھی۔پنڈت جی نے ایک بوند تھالی سے چندن نکال کر میرے داہنے ہاتھ کی درمیانی انگلی پر رکھ دیا اور آہستہ سے بولے:

''جاؤ،وہاں اوپر اس کے ماتھے پر ٹیکا لگا دو۔''

میں نے پنڈت جی سے کوئی سوال نہیں کیا اور دوڑتے ہوئے قدموں اور پوری تیزی سے اوپر گیا اور حیران کھڑی شانی کے ماتھے پر چندن کا ٹیکا لگا کر اسی تیز رفتاری سے نیچے پنڈت جی کے پاس لوٹ آیا۔انھوں نے تھالی سے دوسری بوند اپنی ایک انگلی سے اٹھا کر میرے ماتھے پر ٹیکا لگا دیا اور بڑی گمبھیر آواز میں بولے،''ان بچوں پر کرپا کیجئے گا پربھو،ان کی جوڑی بنائے رکھیو پربھو۔''

اس ایک چھوٹے سے منظر میں یکجائی اور بالآخر یکجائی کے ٹوٹ جانے کے احساس کا کس قدر درد اور کس قدر معصوم جنسی لگاؤ بیک وقت افسانہ نگار نے بھر دیا ہے کہ یقین نہیں آتا کہ یہ وہی افسانہ ہے جس میں راوی اپنی مرحوم اور پیاری بیوی کو سپرد خاک کرنے کے لئے اس کی گور کنارے کھڑا ہے۔''دھرتی نے پانی کو اپنے اندر سمیٹ لیا۔نم ہوکر دھرتی ایسی نرم ہوگئی کہ مٹی اور مخمل کا فرق مشکل ہوگیا۔'' مٹی اور مخمل،دھرتی اور پانی،ان علامتوں کے معنی واضح ہیں۔نرم شدہ دھرتی،جو ماں ہے اور اپنی حیثیت میں بھی زرخیز ہے،اب متکلم بھی اس میں ضم ہوگیا ہے۔دور بہت پیچھے کہیں چھوٹی ہوئی شانی اب لڑکی نہیں،مٹی ہے۔وہ ہر طرح مٹی ہوچکی ہے۔گذرے ہوئے اور گذرتے ہوئے وقت کے قدموں کے نیچے کسی کے نقش قدم کی طرح شانی بھی مٹی ہوچکی ہے۔جل کر خاک میں مل جانے والوں کی بھی طرح وہ اب مٹی ہوچکی ہے۔اور مخمل کی سیج پر بیٹھی ہوئی بچپن کی دیکھی بھالی اور چاہی،نیم بالغ حسینہ بھی،جسے اب سپرد گور کرنا ہے،خاک میں مل چکی ہے۔پانی وہ غم بھی ہے جو آنسو بن کر اور کبھی کبھی آگ بن کر متکلم کے وجود کو سیراب کرتا رہا تھا۔کھوئے جانے کا غم،چھوٹ جانے اور چھوڑ دیئے جانے کا غم،ان غموں نے دھرتی کو سیراب کر کے اس کو مٹی اور پھر مخمل بنا دیا تھا،یا پھر مخمل اور مٹی کو سیراب کر کے انھیں اس قابل کر دیا تھا کہ متکلم کو بھی اپنی آغوش میں سمیٹ لیں۔''کیونکہ محبت کی پہلی سیڑھی ہے خود فراموشی،اور آخری سیڑھی ہے فنا۔''

شفیع جاوید کے کئی افسانوں میں راوی مرکزی حیثیت کا حامل ہے،خواہ راوی واحد متکلم نہیں، واحد غائب ہی کیوں نہ ہو۔راوی کے وجود کا مرکزہ کوئی لڑکی ہے جو ماضی میں کہیں تھی، یا شاید نہیں تھی،لیکن راوی اسے ماضی میں موجود سمجھتا ہے۔اور اسے اپنا مرکز حیات سمجھتے ہوئے بھی خود کو طالب سے زیادہ مطلوب دیکھتا ہے۔اس کا المیہ یہ ہے کہ مطلوب ہونے کے باوجود اس کے طالب میں کوئی ایسی قوت ہے جو مرکز گریز ہے، اسے اپنے مطلوب کے پاس نہیں آنے دیتی۔مطلوب میں ہلکی سی نرگسیت بھی ہے، کہ وہ ہمیشہ خود کو مطلوب ہی کی شکل میں دیکھتا ہے۔لیکن وہ ایسا مطلوب ہے جو طالب میں ضم ہونے کی کوئی کوشش کرتا بھی نہیں۔شاید اس کے مزاج میں کسی طرح کی ٹیڑھ ہے کہ اپنے طالب سے منحرف ہو کر ہی اس میں اپنی شخصیت کو قائم کرنے کی صلاحیت (یا جرأت) پیدا ہو سکتی ہے۔

میری بیوی نے فون لا کر دیا۔

''لو، الہ آباد سے فون ہے، کسی عورت کا ہے۔''

میں اپنے وجود سے کانپ گیا، کیونکہ رات کے فون سے طبیعت ویسے ہی گھبراتی ہے، اور الہ آباد سے فون، اس وقت؟ میرے عزیز دوست شمس بہت بیمار تھے۔

میں نے ڈرتے ڈرتے کہا، ''ہیلو؟ خیریت؟''

ادھر سے بہت میٹھی آواز آئی۔ ''جادو، تم بول رہے ہو نہ؟''

''وہاٹ؟ جادو؟''

''ہاں، ہاں۔تم جادو ہی تو ہو۔تمھارا یہی انداز تو ہمیشہ رہا ہے، منھ ٹیڑھا کر کے انگریزی بولنے کا۔''

''نان سنس!'' کہہ کر میں نے فون رکھ دیا، بلکہ یوں کہیں کہ پٹک دیا۔

میری بیوی کی آنکھوں میں حیرانی بھری ہوئی تھی۔میں نے تلخی سے کہا، ''کسی سرپھری عورت کا تھا میں سمجھا تھا بھابھی کا ہے۔''

بہت رات گئے پھر فون آتا ہے اور متکلم اور بھی زیادہ بد اخلاقی سے کام لیتا ہے اور فون رکھ دیتا ہے۔ ''لیکن ذہن لگاتار سوچتا رہا کہ یہ آواز کیا ہے؟ یہ عورت کون ہے؟ یہ مجھے جادو کیوں کہتی ہے؟ پتہ نہیں کب مجھے نیند آ گئی۔'' شام کو بیوی دھیمی آواز میں کہتی ہے، ''اس کا فون آیا تھا۔'' متکلم پوچھتا ہے کہ کس کا فون تھا، بیوی جواب میں کہتی ہے، ''اسی کا، الہ آباد سے۔'' اس طرح کئی بار فون آتے ہیں اور متکلم کو تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ لڑکی، جس کا نام سپنا ہے، کوئی خواب یا کوئی شرارتی عورت نہیں۔افسانے کے آخر میں سپنا کہتی ہے:

''تمھاری زندگی کے ہنگامے اپنی جگہ، اور تمھاری یاد اپنی جگہ، کہ یہ دیا ہمیشہ روشن رہتا ہے۔وہ یوں جادو کہ بادل کا ہر ٹکڑا ایک افسانہ ہے اور بارش کی ہر بوند ایک کہانی ہے، میرے لئے۔''

پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ یہ مکالمہ بازی ذرا بھی دیر اور چلتی رہی تو سارا افسانہ لوئیزا ایم۔ آلکاٹ (Louisa M. Alcott) یا باربرا کارٹ لینڈ (Barbara Cartland) کے کسی ناول کا

اقتباس بن جائے گا۔ بیانیہ کے چند جملے جو اس کے بعد ہیں، ان سے یہ خوف اور پختہ ہونے لگتا ہے۔لیکن شفیع جاوید کچی گولیاں نہیں کھیلے ہیں۔وہ لڑکی آئندہ فون کرتی ہے کہ نہیں، وہ ہمیں نہیں بتاتے۔جادو نام کا کوئی شخص کبھی تھا کہ نہیں، یہ بھی وہ ہمیں نہیں بتاتے۔وہ اپنا افسانہ (یا جادو کی آپ بیتی) اس جملے پر ختم کرتے ہیں:

اس رات میرا جی چاہا کہ یہ کبھی ختم نہ ہو۔کبھی نہ ہو اس کی سحر۔لیکن یوں ہوا کہ اس رات میری یادداشت واپس لوٹ آئی۔

(وہ ایک رات)

کمال کا افسانہ ہے۔یادداشت جاگ اٹھنے کے بعد کے امکانات کثیر ہیں اور ان میں شاید کوئی بھی ایسا نہیں جسے ہم قبول کر سکیں۔مگر کیا کیا جائے، اگر افسانہ نگار شفیع جاوید کچی گولیاں نہیں کھیلے ہیں تو زندگی ان سے بہت زیادہ باراں دیدہ، سرد و گرم چشیدہ، آگ اور خون کی ہولی کھیلنے والی، قمار خانۂ زماں کی پکی گوٹ کو پیٹ لینے والی وہ مشاق مہتمم ہے جو کبھی کسی کو جیتنے نہیں دیتی ۔

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدایاں کا نا پیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نختیں اپنے تئیں بھی کھو جاؤ

یہ شفیع جاوید کا، ان کے راویوں کا، اور ہمارا المیہ ہے کہ شفیع جاوید کا کوئی بھی راوی ہم سے یہ نہیں کہتا۔

غم زمانہ سے فارغ ہیں مایہ باختگاں
قمار خانۂ آفاق میں ہے ہار ہی جیت ●●

صدیق عالم: ایک اوریجنل فن کار (نامکمل جائزہ)

فضیل جعفری

۱۹۸۰ کے بعد جو افسانہ نگار سامنے آئے اور جو قارئین کے لیے ذہنی کشش کا باعث بنے، ان میں بوجوہ صدیق عالم، کم از کم ہمارے نزدیک خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ہمارے اس مفروضے سے ادبی ''جنتا'' کو اختلاف ہوسکتا ہے لیکن قوی امکان ہے کہ ادبی جنتا متفق ہوگی۔

صدیق عالم کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آخری چھاؤں'' ۱۹۸۲ میں شائع ہوا تھا مگر فی الحال ہم ان کے دوسرے مجموعے ''لیمپ جلانے والے'' میں شامل افسانوں یا کم از کم افسانوں کے حوالے سے صدیق عالم سے متعلق کچھ گفتگو کریں گے۔ ان افسانوں کی سب سے بڑی خوبی ان کی تازگی اور ندرت (Orginality) ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کی مادری زبان غالباً اردو نہیں بلکہ بنگلہ ہے اور وہ شمالی ہندوستان کے ادبی مراکز سے دور مغربی بنگال کے کسی علاقے میں کہیں رہتے ہیں۔

ادبی مراکز میں رہنے والے نقاد نئے لکھنے والوں کو اپنا معتقد بنانے کی غرض سے ان کی ایسی غیر ضروری اور غیر منطقی تعریفیں کرتے ہیں کہ وہ بے چارے بہت جلد طرح طرح کے وسوسوں (Obsessions) اور خودنمائی کی علت (Pretension) کا شکار ہو جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں ہر پانچ سات سال کے عرصے میں دو تین کافکا اور کامیو جنم لینے لگے ہیں۔ ہمیں افسوس ہے کہ صدیق عالم بھی ''تیشہ بغیر مر نہ سکا کوہکن...'' کے مصداق زیر نظر مجموعے میں ایک عدد دیباچے کی بدعت سے نہیں بچ سکے۔

ان کے دیباچہ نگار کا بھی عمومی رویہ وہی ہے جس کا ذکر دوسرے نقادوں کے تعلق سے اوپر کیا جا چکا ہے۔ مثال کے طور پر موصوف صدیق عالم کے افسانے ''فورسپس'' (Forceps) سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں، ''کسی حد تک یہ اثر کافکا کے ناول "The Trial" کے مخصوص کردار "K" سے ملتا جلتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ "K" کے اعصاب پر انتظامیہ مسلط ہو کر اسے مجبور کرنے کی کوشش کرتا ہے، جب کہ یہاں خود مصنف کا تخلیق کردہ کردار ''سندیپن'' افسانوی کردار ''صدیق عالم'' سے ردعمل کے باوجود بازی نہیں لے جا پایا ہے۔''

''فورسپس'' اور سندیپن کا قدرے مفصل ذکر آگے آئے گا۔ سردست ہم صرف اتنا کہتے چلیں کہ

جان برادر مہدی جعفر! کافکا کے "The Trial" اور ''فورسپس'' کے درمیان ویسا ہی وسیع فرق ہے جیسا آپ کے محلے دریاباد (الہٰ آباد) اور پیرس شہر کے درمیان پایا جاتا ہے۔ مزید یہ کہ آپ کو ہر دوسرے شہر کے افسانہ نگار پر لکھتے وقت "intertextuality"، "Miracle Realism"، "Magic Realism"، "Itertwined" جیسی اصطلاحوں کے استعمال سے گریز کرنا چاہیے۔ اب تو بڑے بڑے ڈیپارٹمنٹل اسٹورز نے بھی ان اصطلاحاتی اوزاروں کو امپورٹ کرنا بند کر دیا ہے۔ خود افسانہ نگار نے بھی بعض مقامات پر Daguerreotype اور Serotonin جیسی اصطلاحوں کا استعمال کیا ہے مگر قاری کو سلیس اردو میں ان کے معنی نہیں بتائے۔ اول الذکر اس کیمرے کا نام ہے جس کی ایجاد ۱۸۲۹ میں ہوئی تھی اور جو چند برسوں میں ہی عجائب گھروں کی زینت بن گیا تھا۔ ''آخری میم'' نامی افسانہ موجودہ دور سے تعلق رکھتا ہے، جس میں اس کیمرے کا ذکر کیا گیا ہے۔ موخر الذکر متعدد مادوں کا وہ مرکب ہے جو آدمی کے بھیجے میں بھی ہوتا ہے اور اس کی آنتوں میں بھی۔ ''فورسپس'' کے کردار سندیپن کو یہ وہم ہے کہ Serotonin کی کمی کی وجہ سے اس کا دماغ پوری طرح کام نہیں کر پاتا ہے۔

ہم اوپر لکھ چکے ہیں کہ صدیق عالم کی مادری زبان اردو نہیں ہے لیکن چونکہ آج بیشتر ایسے افراد جن کی مادری زبان اردو ہے، جہالت کی بلند چوٹیوں پر بیٹھے نظر آتے ہیں؛ اس لیے ہم ''گلاس حاشیوں تک لبالب بھرے ہیں'' اور ''زنانی شاعروں'' وغیرہ کو قطعاً کوئی اہمیت نہیں دیتے۔ ہاں، انھوں نے جہاں کہیں بھی اپنے حقائق کی چھان پھٹک کیے بغیر ہی انھیں پیش کر دیا ہے، ان کی نشاندہی ضروری ہے۔ مثال کے طور پر ''خدا کے بندے'' میں انھوں نے ممبئی کے محمد علی روڈ علاقے کو کلکتہ کے سونا گاچھی کا متبادل بتایا ہے۔ یہ سراسر ان کی لاعلمی کا نتیجہ ہے۔ ممبئی میں سونا گاچھی کا متبادل فارس روڈ ہے، نہ کہ محمد علی روڈ۔ اسی طرح ''بنجامن کا فلیٹ'' کا بنجامن فرانکل اپنی کوتاہ قد بیوی پاؤلا کے ساتھ یروشلم چلا جاتا ہے۔ افسانہ نگار کا یہ کہنا غلط ہے کہ ''وہ لوگ نئی امیدوں کے ساتھ یا شاید ڈائس پورا (Diaspora) کی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے یروشلم ہجرت کر چکے ہیں۔'' ۱۹۴۸ سے پہلے یہودی ہندوستان سمیت دنیا کے مختلف ممالک میں آباد تھے۔ یہودیوں کے ان گروہوں کو ڈائس پورا کہا جاتا تھا۔ یہودیوں کے مذہبی عقیدے کے مطابق فلسطین وہ ''ارض موعود'' ہے جس کی تخلیق خداوند کریم نے صرف ان کے لیے کی ہے اور وہی ان کا اصلی وطن ہے۔ چنانچہ ''اسرائیل'' کی تشکیل کے بعد، خصوصاً ۱۹۶۷ کی جنگ کے بعد، دنیا کے کونے کونے سے یہودیوں نے یروشلم یعنی ارض موعود کی طرف جانا اور وہاں مستقل طور پر بود و باش اختیار کرنا شروع کر دیا۔ یہودیوں کی حد تک ڈائس پورا کا تصور ختم ہو گیا۔ اب یہ اصطلاح ان ہندوستانیوں کے لیے استعمال کی جانے لگی ہے جو برطانیہ، امریکہ اور کینیڈا جیسے ملکوں میں جا کر بس گئے ہیں مگر جنھوں نے اپنی ہندوستانی شناخت کو برقرار رکھا ہے۔

لیکن یہ سب فروعی باتیں ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ ہم صدیق عالم کو ایک منفرد اور اوریجنل افسانہ نگار کیوں کہتے ہیں؟ اس لیے کہ انھوں نے اپنے کئی ہم عصروں کے برعکس سیاحت ذات کے دریا میں غوطے لگانے کے بجائے زمین پر مضبوطی کے ساتھ قدم جما کر چلنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے

سبھی افسانوں میں وہ گہرا سیاسی، سماجی، ثقافتی اور معاشی شعور ملتا ہے جس کا تعلق موجودہ دور سے ہے۔ ان کا ہر افسانہ کسی نہ کسی اہم ہم عصر مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے۔ ان مسائل میں گلوبلائزیشن کی لائی ہوئی ''من موہنی'' لعنتیں بھی شامل ہیں جنھیں صدیق عالم نے بڑی کامیابی کے ساتھ برتا اور پیش کیا ہے۔ ہم نے اوپر ان کے بعض افسانوں میں پائی جانے والی چھوٹی موٹی غلطیوں کا ذکر کیا ہے مگر سچ تو یہ ہے کہ صدیق عالم کی نثر نہایت ہی شگفتہ اور طاقت ور ہے۔ انھوں نے روزمرہ زندگی میں ظہور پذیر ہونے والے واقعات اور بعض حقائق کو اس طرح پیش کیا ہے کہ سارے حقائق مصنف کے شعور سے پوری طرح مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ بیانیہ کی پیچیدگی، ابہام، علامتوں اور استعاروں کے تخلیقی استعمال نے ان کی نثر کو بہت پر کشش بنا دیا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے آیئے ایک نظر اس افسانہ نگار صدیق عالم پر بھی ڈال لی جائے جن کا تعارف خود ان کے ایک کردار نے یوں کرایا ہے، ''یہ صدیق عالم، یہ ایک انتہائی بکواس قسم کا کہانی کار ہے۔ وہ سچ کو بھی کہانی بنا دیتا ہے اور کہانی کو سچ جو اور بھی زیادہ برا ہے...وہ مذہب کو قدیم قبائلی جنگ کی صورت میں دیکھتا ہے جس کے خدوخال اکیسویں صدی میں زیادہ واضح ہوتے جا رہے ہیں۔ قومیت کے تصور کو ایک غیر فطری جوہر سے عبارت کرتا ہے۔ ہندوستان کی آزادی کو ایک متھ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا.....اس کی نظر میں انسان خدا کا لکھا ہوا سب سے بے تکا ڈرامہ ہے جس کے سارے کردار یا تو بری طرح کنفیوزڈ ہیں یا ایک احمقانہ یقین سے سرشار ہیں۔ جانے وہ کیسے مدیر ہوں گے جو اس کی کہانیاں شائع کرتے ہیں۔'' وغیرہ۔

ہم نے مندرجہ بالا اقتباس سے وہ جملے نقل نہیں کیے ہیں جن کا تعلق محض خوش گمانیوں سے ہے۔ یہ بھی ذہن نشین رہے کہ افسانوی کردار (سندیپن) بظاہر تو صدیق عالم پر تنقید کر رہا ہے مگر اس کے ہر جملے سے تعریف کی خوشبو آتی ہے۔ جہاں تک دوسری باتوں کا تعلق ہے، ہم بڑی حد تک کردار اور اس کے خالق دونوں کے ہم خیال ہیں۔ مثال کے طور پر قومیت کا تصور یقیناً ایک خطرناک تصور ہے۔ دوسری جنگ عظیم میں اس تصور کا بڑا عمل دخل تھا۔ جارج بش نے پہلے افغانستان اور پھر عراق کو تباہ و تاراج کیا، اس کی وجہ قومیت اور اس سے بھی زیادہ مذہبی منافرت تھی۔ ''اسلامی دہشت گردی'' کی اصطلاح بھی بش کی ہی اختراع ہے۔ سابق امریکی صدر نے چنگیز، ہلاکو اور تیمور جیسے خونخوار قبائلی سرداروں کو بھی بہت پیچھے چھوڑ دیا۔

اسی طرح برصغیر میں رہنے والی قومیں مذہب کے نام پر ایک دوسرے کے خلاف وحشیانہ جنگ لڑنے میں مصروف ہیں۔ اس سے قطع نظر کہ ہمارے نزدیک ہندوستان کی آزادی متھ نہیں، بلکہ حقیقت ہے لیکن وہ جمہوریت جس کا ذکر ملک کے دستور میں ملتا ہے، یقیناً ایک متھ بن چکی ہے۔ شہری کرن (Urbanization) کے نتیجے میں جو کچھ سامنے آیا ہے، اس کا ذکر ''فورسپس'' کے ایک بوڑھے کردار کے حوالے سے یوں کیا ہے، ''پندرہ برس پہلے جب وہ رائٹرس بلڈنگ سے ریٹائر ہوا تھا، تب کلکتہ امپرومنٹ ٹرسٹ کی جانب سے پودے لگائے جا رہے تھے جو اب تناور درختوں میں بدل گئے ہیں...وہ جب ان لڑکوں کی عمر کا تھا تو یہ سڑک ایک پگڈنڈی کی شکل میں ایک تالاب کے کنارے واقع تھی جو سنگھاڑے کی بیلوں سے نصف ڈھکا ہوا تھا...تالاب اب اپنی (اپنے) سنگھاڑوں اور جھاڑیوں کے ساتھ غائب ہو چکا ہے اور اس کی

جگہ خوب صورت، دیدہ زیب کثیر المنازل عمارتوں نے لے لیا ہے۔'' صدیق عالم نے اپنے مختلف افسانوں میں کہیں براہ راست اور کہیں بالواسطہ طور سے کلکتہ کا ذکر کیا ہے تو بلا وجہ نہیں کیا ہے۔ Dominique Lapierre کا کلکتہ "City of joy" گذرتے ہوئے برسوں کے ساتھ خصوصاً پچھلی دو ڈھائی دہائیوں میں ایک نیم مردہ شہر بن چکا ہے۔ کسی زمانے میں کلکتہ ملک کا بہترین اور مثالی شہر تھا لیکن اب اس کا شمار تیسری دنیا کے بدترین شہروں میں ہوتا ہے۔ ہمارے دوسرے بڑے شہروں کی حالت بھی وہی ہے جو کلکتہ کی ہے۔

مصنف نے ''نل کی پیاس'' اور ''ناگر باولی'' جیسے افسانوں میں شہری کرن یعنی Urbanization کے مسئلے اور اس سے پیدا ہونے والے دیگر مسائل کو اٹھایا ہے۔ ''ناگر باولی'' کا یہ اقتباس دیکھیے۔ ''دراصل اس شہر کا سرے سے وجود ہی نہیں تھا۔ کبھی ایک گاؤں تھا جو پھیلتے پھیلتے ایک قصبے کی شکل اختیار کر گیا۔ قصبہ ایک رسولی کی طرح بڑھتا گیا اور بھی بہت سارے گاؤں اس کی لپیٹ میں آتے گئے۔ اور ایک دن دیکھتے دیکھتے اس شہر کو بیچوں بیچ سے تارکول کی ایک سڑک نے چیر ڈالا۔ کچھ بجلی کے کھمبے گویا آسمان سے گذر کر سڑک کے کنارے متناسب فاصلوں پر پیوست ہو گئے....اور اس شہر میں جو لوگ (پہلے سے) آباد تھے، انھیں اس بات کا سخت قلق تھا کہ صرف پچاس برس کی اس قلیل مدت میں انھیں اتنا کچھ کھونا پڑا جب کہ پانے کے لیے ان کے پاس کچھ بھی نہ تھا۔''

صدیق عالم نے آگے چل کر یہ بھی بتایا ہے کہ ''یہ شہر چاروں طرف سے لوہے کی کچی دھات کی کانوں سے گھرا ہوا ہے۔'' شہر میں ہونے والی مندرجہ بالا ترقیاتی تبدیلیوں کی حقیقی وجہ یہی کانیں ہیں۔ ہماری مرکزی حکومت ڈیولپمنٹ کے بہانے براہ راست بیرونی سرمایہ کاری یعنی foreign direct investment کی ہر ممکن طریقے سے حوصلہ افزائی کر رہی ہے، کیوں کہ وزیر اعظم ورلڈ بینک کے ایجنڈے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے بیتاب ہیں۔ ہمارے یہ مفروضات صدیق عالم کے مختلف افسانوں کے مدنظر ہیں جن میں سے کچھ کا ذکر آگے آئے گا۔

صدیق عالم کا بے نام شہر کچے لوہے کی کانوں سے گھرا ہوا تو ہے مگر ابھی یہاں ''ویدانتا'' اور ''پاسکو'' جیسی ملٹی نیشنل کمپنیاں نہیں پہنچی ہیں۔ انھیں خوش آمدید کہنے کے لیے فی الحال انفرااسٹرکچر تیار کیا جا رہا ہے۔ ''ناگر باولی'' کا مرکزی موضوع وہ جابر زمیندارانہ نظام ہے جس کی باگ ڈور دانیال اور امباد علی جیسے لوگوں کے ہاتھوں میں ہے۔ جو شخص بھی ان کے حکم کے خلاف سر اٹھاتا ہے، اسے قتل کر کے ناگر باولی میں پھینک دیا جاتا ہے۔

افسانے کے راوی کو ایسے ہی کسی قتل جو غالباً سیاسی قتل تھا، کی تفتیش کے لیے کوئی ایجنسی اس شہر میں بھیجتی ہے۔ اس کے پاس کسی کا نام تو نہیں مگر ایک گھر کا پتہ ضرور ہے۔ وہ وسیع میدانوں اور گھنے درختوں سے گذرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہوتا ہے کہ اچانک ایک گھڑ سوار نظر آتا ہے جو اس اجنبی شخص کو دیکھ کر رک جاتا ہے۔ راوی پتے والا پرچہ گھڑ سوار کی طرف بڑھا دیتا ہے۔ ''میرا نام امباد علی ہے'' گھڑ سوار نے کہا ''اور فی

الحال اس گھر میں کوئی نہیں رہتا۔'' راوی ایک بار پھر پتے والا کاغذ اسے دکھلاتا ہے۔

''پتہ صحیح ہے مگر جو میں کہہ رہا ہوں، وہ بھی صحیح ہے۔'' یہ کہہ کر امباد علی گھوڑے کو مہمیز لگاتا ہے اور دور نکل جاتا ہے۔ لیکن راوی بھی اڑیل قسم کا آدمی ہے۔ پھر اسے اپنے فرض منصبی کا بھی خیال رہتا ہے۔ چنانچہ وہ کسی نہ کسی طرح اس گھر تک پہنچ جاتا ہے۔ وہاں جو شخص اس کا استقبال کرتا ہے، اسے دیکھ کر راوی کا سکتے میں پڑ جانا بالکل فطری ردعمل ہے۔

''آپ حیران نہ ہوں''، اس نے کہا۔ ''وہ میرا چھوٹا بھائی تھا، میرا ہم شکل مگر جسے لوگوں کا ہمارے گھر تک آنا اچھا نہیں لگتا۔'' دونوں کرسیاں کھینچ کر لان میں بیٹھ جاتے ہیں اور سیاست سے لے کر کرکٹ تک مختلف موضوعات پر گفتگو ہوتی ہے۔ راوی کو یقین ہو جاتا ہے کہ صاحب خانہ ہی دراصل وہ شخص ہے جس کی تلاش میں اسے یہاں بھیجا گیا ہے۔ اسے بڑی حد تک یہ اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ وہ شخص ذہنی کشمکش کے علاوہ احساس جرم میں بھی مبتلا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ راوی کو مشورہ دیتا ہے کہ اس کے ذہن میں جو سوالات کلبلا رہے ہیں، انھیں پوچھنے سے احتراز کرے۔ پھر وہ اسے مجبور کر کے اپنے اس نوکر کے گھر لے جاتا ہے جو ایک ہفتہ قبل بھاگ گیا تھا اور جاتے جاتے بہت سارا ساز و سامان بھی لے گیا تھا۔ راوی طوعاً و کرہاً مختار نامی نوکر کے گھر جاتا ہے مگر صدیق عالم نے یہاں افسانے کو ایک نیا موڑ دیتے ہوئے بتایا ہے کہ بسا اوقات مختار جیسے لوگوں کے پاس ہی حقیقت کی کلید ہوتی ہے۔ دانیال اور مختار کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں، ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ عقل اور بصیرت کا تعلق پیسے یا کسی کے جھوٹے سچے سماجی مرتبے سے نہیں ہوتا۔

دوران گفتگو ثروت و نخوت کے نشے سے سرشار دانیال، مختار کو قتل کرنے یا کروا ڈالنے کی دھمکی دیتا ہے لیکن وہ اپنا آپا نہیں کھوتا۔ وہ طنز کے تیر چلاتے ہوئے اور بڑی حقارت کے ساتھ کہتا ہے، ''چچا دانیال کا شمار اچھے لوگوں میں ہوتا ہے، اچھائی کے سارے پیمانے ان کے بنائے ہوئے ہیں.... چچا دانیال میں آپ کی عظمت کا معترف ہوں۔'' شام کا وقت ہو گیا ہے۔ چہار جانب اندھیرا چھایا ہوا ہے۔ دانیال راوی کو لے کر مختار کے گھر سے باہر آ جاتا ہے اور پھر اندھیرے کا فائدہ اٹھاتے ہوئے راوی کو تنہا چھوڑ کر کھسک لیتا ہے۔ راوی کسی طرح ناگر باولی تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور سیڑھیوں کے ذریعے اندر اترنا شروع کر دیتا ہے۔ اس سے پہلے کہ وہ آخری سیڑھی سے اتر جاتا، اسے ایک لاش دکھائی دیتی ہے۔ آدھا دھڑ پانی میں اور آدھا سیڑھی پر۔

''امباد علی!'' مجھے اپنی آواز کسی اجنبی کی آواز کی طرح سنائی دیتی ہے۔ امباد علی اسے ایک جھٹکے سے اندر کھینچنے کی کوشش کرتا ہے مگر ایک بھاری ہاتھ اسے کالر سے گھسیٹتے ہوئے باہر نکال لیتا ہے۔ وہ بھاری ہاتھ مختار کا ہاتھ تھا۔ مختار کو شک ہو گیا تھا کہ دانیال اور امباد راوی کو قتل کرنے کی کوشش کریں گے تاکہ ان کا راز شہر سے باہر نہ جا سکے۔ اس طرح راوی کا مشن مکمل ہو جاتا ہے۔ وہ یقین سے کہہ سکتا ہے کہ اسے جس قتل کی تفتیش کے لیے بھیجا گیا تھا، اس کی ذمہ داری دانیال اور امباد پر ہی عائد ہوتی ہے۔

مختار کے پاس ایک اور دردناک کہانی ہے جسے سنائے بغیر وہ راوی کو جانے نہیں دے سکتا۔ کہتا

ہے کہ ''کان کھول کر سنیں.... یہ ایک بہت پرانی لڑائی ہے جس کے بچے کھچے حصے آپ دیکھ رہے ہیں۔ میں اپنے مالک کے گھر میں جس نوکرانی کے نطفے سے نکلا تھا، اس نے بھی اسی باولی میں کود کر جان دینے کی کوشش کی تھی۔ یہ ٹھیک ہے کہ دانیال اور امباد نے کبھی میرا حق تسلیم نہیں کیا، گرچہ وہ اس حقیقت سے نابلد نہیں تھے کہ ہم ایک ہی باپ کے بیٹے تھے۔''

اس حقیقت سے قطع نظر کہ بچہ عورت کے بطن اور باپ کے نطفے سے پیدا ہوتا ہے، مختار جیسے لوگ ہندوستان ہی نہیں ہر ملک میں پائے جاتے ہیں۔ ابھی دو سال قبل ہی ایک نوجوان نے دہلی ہائی کورٹ میں دعویٰ کیا تھا کہ وہ پرانے کانگریسی لیڈر اور اتر پردیش کے سابق وزیر اعلیٰ این۔ ڈی۔ تیواری کا حیاتیاتی (Biological) بیٹا ہے اور اسے اس کا حق ملنا چاہیے۔ ہائی کورٹ نے تیواری کے ڈی۔ این۔ اے ٹیسٹ کا حکم دیا ہے لیکن نیتاجی تا حال ایسا کرنے سے انکار کر رہے ہیں۔

خوشی کی بات ہے کہ مختار اپنی جان کی پرواہ کیے بغیر اپنے حق کے لیے عدالت کا دروازہ کھٹکھٹا چکا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ راوی اس کی کہانی کو دوسرے شہروں تک بھی پہنچائے لیکن راوی یہ کہہ کر وہاں سے بھاگنے کی کوشش کرتا ہے کہ ''اگر میں اور تھوڑی دیر رکا تو میں غیر جانب دار نہیں رہ سکتا۔'' مختار کے اس جملے کے جواب میں کہ ''غیر جانب دار لوگ وہ طوائفیں ہیں جو پورے جنسی عمل سے الگ رہ کر پیسے بٹورتی ہیں''، راوی کہتا ہے، ''میں طوائفوں کے محلے میں زیادہ پاک و صاف زندگی گذار سکتا ہوں'' اور وہاں سے پہلی بس لے کر واپس چلا جاتا ہے۔

اسی سلسلے میں ہم صدیق عالم کے ایک اور افسانے ''خدا کے بندے'' کا بھی ذکر کرتے چلیں۔ اگر کلکتہ کی چونا گلی میں دھندا کرنے والی رنڈی سیادلاری جانب دار نہ ہوتی تو مرلی نسکر نہ اسے قتل کرتا، نہ ہی پاگل ہو کر کتوں کی موت مرتا اور نہ ہی اس کی آتما اس سنسان گرجا گھر پہنچتی جو حرام موت مرنے والوں کا مسکن ہے۔

رنڈیوں کی دلالی کرنے والے گرجا شنکر کے ذریعے ہی مارکس، نطشے اور آچاریہ رجنیش (اوشو) کی کتابوں کا مطالعہ کرنے والا مرلی نسکر رنڈیوں کے محلے تک پہنچتا ہے اور دلالی کا پیشہ اختیار کرتا ہے۔ گرجا شنکر سیادلاری سے شادی کر لیتا ہے اور اپنے پرانے پیشے کو تج کر کے چائے کی دکان کھول لیتا ہے۔ دونوں کے تین بچے بھی ہوتے ہیں۔ جب گرجا شنکر بیمار پڑتا ہے اور اسپتال تصدیق کر دیتا ہے کہ وہ ایڈز کا شکار ہے تو وہ ریل کی پٹری پر لیٹ کر خودکشی کر لیتا ہے۔ گرجا کو یہ بیماری شادی سے لگ چکی تھی مگر وہ لاعلم تھا۔ مرنے سے پہلے وہ اپنی بیماری کا تحفہ سیادلاری کو منتقل کر چکا تھا۔

سیادلاری اپنے پرانے اڈے چونا گلی پہنچ جاتی ہے۔ مرلی اس کی دلالی کرتے کرتے اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ جب کسی بھی طرح سیادلاری ہم بستری پر آمادہ نہیں ہوتی تو وہ ایک دن اسے قتل کر دیتا ہے۔ مرلی نسکر جو ''خدا کے بندے'' میں لینڈ مارک کی حیثیت رکھتا ہے۔ افسانہ نگار کا حقیقی فوکس مہندی، لکشمی اور سیادلاری جیسی رنڈیاں نہیں بلکہ مرلی نسکر ہے۔ اس کے ماں باپ دونوں سوتیلے تھے۔ دونوں نے مل کر مرلی پر ظلم کے ایسے پہاڑ توڑے کہ وہ تاب نہ لا کر کلکتہ بھاگ آیا۔ اس کے ارادے بلند تھے، وہ پڑھنا چاہتا تھا لیکن

حالات نے اسے دلال بنا دیا۔ وہ احساس محرومی اور جنسی پرورژن کا ہی شکار نہیں ہوتا بلکہ جبر اور مظالم اس کے دماغ کو تشدد کا بھنڈار بنا دیتے ہیں۔

دوسری طرف سیا دلاری کو اس سے ہمدردی ہی نہیں، انسیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اس خوف سے کہ بات کہیں بازار میں نہ پھیل جائے، نہ تو مرلی کو اپنے مرض کے بارے میں بتاتی ہے اور نہ ہی اس کے ساتھ مباشرت پر آمادہ ہوتی ہے۔ صدیق عالم نے یہ باتیں کھل کر نہیں کہیں۔ ہم نے بین السطور کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ افسانے کا پورا پلاٹ شروع سے آخر تک کسی نہ کسی ڈرامائی بحران سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ فی زمانہ اکا دکا ہی ایسے افسانہ نگار نکلیں گے جو بیانیہ پر اتنی مضبوط گرفت رکھتے ہوں۔ ہمارے اس مفروضے کا اطلاق صرف اس افسانے پر نہیں بلکہ ان کے بیشتر افسانوں پر ہوتا ہے۔ ہم یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ ''خدا کے بندے'' کا شمار صدیق عالم کے بہترین افسانوں میں کیا جانا چاہیے یا نہیں۔

ہم ''بنجامن کا فلیٹ''، ''نل کی پیاس''، ''آخری میم'' اور ''لیمپ جلانے والے'' جیسے افسانوں کو یقیناً اردو کے جدید تر افسانوی ادب میں اضافہ سمجھتے ہیں۔ ان افسانوں میں کوئی ایک فرد نہیں بلکہ ہمارا پورا معاشرہ مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ''بنجامن کا فلیٹ'' میں یوں تو صدیق عالم نے کئی اہم مسائل کی نشاندہی کی ہے مگر بنیادی طور سے یہ نالوگوں (Unpeople) کی کہانی ہے۔ نالوگ وہ ہوتے ہیں جن کی حالت غریبوں سے بھی بدتر ہوتی ہے۔ بنجامن کے یروشلم ہجرت کر جانے کے بعد اس کے فلیٹ میں جو نیا کرایہ دار آتا ہے، اس کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ ویسے بھی صدیق عالم نے اعلیٰ متوسط اور امیر طبقوں کی نمائندگی کرنے والے افراد کو اپنے کسی بھی افسانے کا موضوع نہیں بنایا۔

عالم کے کئی اور کرداروں کی طرح متوسط طبقے کا یہ نیا کرایہ دار بھی شراب کا شوقین ہے۔ پہلے ہی دن، شام میں اس کے دو تین دوست محفل جمانے کی غرض سے آجاتے ہیں۔ مے نوشی کے دوران کرایہ دار کا ایک دوست وارننگ دینے والے لہجے میں کہتا ہے کہ اسے نسبتاً ایک بڑا فلیٹ تو مل گیا ہے مگر ''اس محلے پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔''

''مگر کیوں؟'' کے جواب میں وہ کہتا ہے کہ ''یہ محلّہ ان لوگوں کا ہے۔'' ان لوگوں سے مراد مسلمان ہیں۔ اس طرح یہاں مصنف نے دو حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک تو مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان صدیوں پرانے تعلقات اور اعتماد کا خاتمہ اور دوسرے سماج میں Ghetoisation کی وبا۔ یہ ۹۳-۱۹۹۲ کے بعد کا ڈیولپمنٹ ہے۔ اس وبا کا آغاز تو عالیشان بلڈنگوں والے محلوں سے ہوا تھا مگر اب اس کی لپیٹ میں جھونپڑ پٹی والے علاقے بھی آگئے ہیں۔ مختصر یہ کہ یہ غریب ترین علاقہ ہے۔ کرایہ دار والی بلڈنگ جو نہایت پرانی اور بوسیدہ ہے، کے چاروں طرف اب سیکڑوں کی تعداد میں چھوٹے چھوٹے جھونپڑے اُگ آئے ہیں۔ مسجدوں سے آنے والی اذانیں اس حقیقت کی علامت ہیں کہ یہ غریب ترین مسلمانوں کی بستی ہے۔ بستی کیا ہے، غلاظت کا انبار ہے۔ بلڈنگ کے سامنے ایک کشادہ تالاب ہے، جس کے کناروں کو رفع حاجت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ عورتیں کثرت سے بچے جنتی ہیں۔ لاتعداد بچے

آوارہ کتوں کی طرح گلیوں میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔ پوری بستی میں نہ تو کوئی پرائمری اسکول ہے نہ دواخانہ۔ ایسا لگتا ہے کہ میونسپل کارپوریشن کے نقشے سے یہ بستی غائب ہو چکی ہے۔ دوستوں کے جانے کے بعد کرایہ دار اپنی بیوی کے سامنے بستی کی حالت زار پر یوں تبصرہ کرتا ہے:

''ایسی بستیاں ہمارے وطن کے سینے پر داغ ہیں۔ ان کے بارے میں کچھ کرنا چاہیے... ہمیں ان کے بارے میں سوچنا چاہیے... ضرورت ہے کہ پورے شہر کی گندگی دور کی جائے۔''

ان جملوں کی مدد سے افسانہ نگار نے متوسط طبقے کے افراد کی مخصوص اور منافقانہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے۔ یہ لوگ غربت، اعلیٰ انسانی اقدار اور سماجی ذمے داریوں سے متعلق باتیں تو بہت کرتے ہیں لیکن یہ باتیں دیوان خانے اور خواب گاہ سے باہر نہیں آپاتیں۔

بیوی کو ایسی باتوں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ ''وہ شب خوابی کے لباس سے باہر آنا چاہتی ہے۔'' یوں تو خاتون محترم دو تین بچوں کی ماں ہونے کے علاوہ دمہ کی مریض ہونے کے باوجود خاصی لیموں نچوڑ قسم کی عورت ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مرد رات کے آخری حصے میں ''خود کو تنہا، خالی اور نچوڑا ہوا پاتا ہے۔'' وہ دل میں شہر کی غلاظت کا ارمان لے کر سویا تھا صبح کو 'بیڈ شیٹ' میں جذب دھبوں کو نظر انداز کرنا چاہتا ہے۔'' دن کے سینے پر موجود داغ جوں کے توں خراب ہو جانے والے زخموں کی طرح پیپ اور خون اگلتے رہتے ہیں۔

کردار کو شہر یا اس بستی کی صفائی کے بجائے تنزی نامی اس ملازمہ کی فکر ہوتی ہے جو گھر کے کام کاج میں بیوی کی مدد کرتی تھی مگر اچانک غائب ہو گئی۔ وہ تنزی کو ڈھونڈنے نکل پڑتا ہے۔ اس سفر کے دوران وہ خدا، دنیا اور انسانی زندگی کے نشیب و فراز کے بارے میں نیم مفکرانہ انداز میں سوچتا رہتا ہے۔ کافی تگ و دو کے بعد اسے اپنے مشن میں کامیابی ملتی ہے یعنی اسے تنزی نظر آجاتی ہے۔ ''تنزی کی پلکیں لانبی ہیں۔ اس کی ریڑھ کی ہڈی سے تکونے ہرے پتے نکل آئے ہیں۔ وہ ایک گیت بن چکی ہیں جن میں ایک دائمی حمل کا ذکر ہے، ایک جاوداں طور پر کراہتی ماں کا المیہ ہے۔''

ہمارے نزدیک ان سطور کے توسط سے مصنف نے گہری حسیت کا اظہار کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ تنزی کے جسم اور اس کی روح کے درمیان کافی فاصلہ پیدا ہو چکا ہے۔ وہ دوسری غریب عورتوں کی طرح برسوں سے درد زہ برداشت کرتی آئی ہے لیکن اب وہ اسے مزید برداشت کرنے کے قابل نہیں رہ گئی اور بہت جلد موت سے ہم آغوش ہونے جا رہی ہے۔ تنزی اور راوی کے درمیان یوں مکالمہ ہوتا ہے:

''میں بیمار ہوں۔ مجھے یہاں سے لے چلو، دیکھو میرے بدن میں خون بننا بند ہو چکا ہے۔''

''میں راستہ بھول چکا ہوں تنزی۔''

''مجھے معلوم ہے۔''

''اس کا مطلب کیا ہے؟''

''اس کے لیے وقت کس کے پاس ہے۔ تم صرف راستے کے بیچوں بیچ مجھے سنبھال کر چلتے رہو۔ صرف چلنا ہی سارے مسئلوں کا حل ہے۔''

''اس طرح تو میں دہرے بوجھ سے دب کر فنا ہو جاؤں گا۔''

''مگر تم کبھی فنا نہیں ہوتے۔ یہ سچ ہے کہ تم کبھی فنا نہیں ہوتے۔''

آخری دو تین جملے بڑی اہمیت کے حامل ہیں، کیوں کہ ان کے توسط سے صدیق عالم نے بعض آفاقی حقائق کو یوں پیش کیا ہے کہ وہ قاری اور مصنف دونوں کے شعور سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ان جملوں کی ساخت اور لسانی نزاکتوں کا ملحوظ خاطر رکھنا بھی ضروری ہے۔ اگر راوی یہ کہتا ہے کہ ''میں مر جاؤں گا''، تو بہت چھوٹی بات ہوتی اور وہیں ختم ہو جاتی لیکن جب وہ اپنے فنا ہو جانے کی بات کرتا ہے تو تتری ہزاروں سال کی اجتماعی عقل کی علامت بن کر یوں گویا ہوتی ہے، ''مگر تم کبھی فنا نہیں ہوتے۔ یہ سچ ہے کہ تم کبھی فنا نہیں ہوتے۔'' تتری کا یہ جملہ صیغۂ حال میں ہے، کیوں کہ اس کا تعلق ایک آفاقی صداقت سے ہے۔ فرد مر جاتا ہے لیکن انسان فنا نہیں ہوتا۔ زندگی کا سفر جاری رہتا ہے۔ علامہ اقبال کا یہ شعر اسی حقیقت کا مظہر ہے:

جو ہر انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں

''لیمپ جلانے والے'' کے ابتدائی تین جملے بھی اس حقیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، ''تم سفر کے بارے میں سوچ کیسے سکتے ہو؟ ایک نئی دنیا کے لیے خود کو تیار کر لو، ابھی بہت کچھ ہونا ہے۔ ابھی امکانات نے اپنے تمام دروازے کھولے ہی کہاں ہیں۔'' دوسرے لفظوں میں یہ کہ ہر نئے دور کے ساتھ پرانی اقدار ختم ہو جاتی ہیں۔ نئی تہذیب اور نئے طرز زندگی کی کوکھ سے نئی قدریں جنم لیتی ہیں۔ پرانے لوگ نئی نسل کی ترجیحات کو نہ سمجھ پاتے ہیں اور نہ ہی آسانی سے ان کے ساتھ سمجھوتہ کر سکتے ہیں۔

''لیمپ جلانے والے'' کا تعلق تین مختلف ادوار کی کہانی ہے۔ سڑک پر لگا ہوا قدیم لیمپ پوسٹ پہلی جنگ عظیم سے پہلے کی مخلوق ہے۔ بوڑھا پنشن یافتہ راوی دوسرے دور کی پیداوار ہے جس میں ملک کی تقسیم اور اس کے بعد کے حالات شامل ہیں۔ بوڑھے راوی کے بچے آج کی اس کمپیوٹر نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو باپ کو باپ تسلیم کرنے سے بھی گریز کرتے ہیں۔ خود وہ بھی یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ وہ زندہ بھی ہے یا نہیں۔ ایک دن سڑک پر لگے ہوئے قدیم لیمپ پوسٹ نے اچانک جھک کر اس سے کچھ کہا۔ ابتدا میں تو راوی کو یقین نہیں آتا کہ کوئی کھمبا بھی بات کر سکتا ہے لیکن وہ جلد ہی لیمپ پوسٹ سے مانوس ہو جاتا ہے۔ کھمبا اسے بتاتا ہے کہ اس نے وہ زمانہ دیکھا ہے جب انگریزوں کے دور میں ہندوستانی فوج برما کے محاذ کی طرف کوچ کیا کرتی تھی اور جب عادی مجرموں اور پاگلوں کو لوہے کے کڑے پہنا کر سڑکوں پر چھوڑ دیا جاتا تھا۔ کھمبے کی عمر کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس نے بنگال کے دونوں قحط دیکھے ہیں۔

بوڑھا اور پنشن یافتہ راوی عمر میں لیمپ پوسٹ سے کم ہے لیکن وہ بھی آج کا آدمی نہیں ہے۔ وہ کھمبے کو بتاتا ہے، ''میں نے بھی اس ملک کو تقسیم ہوتے دیکھا ہے۔ میں نے بھی اس کی سڑکوں پر نفرت پھیلانے کی تعداد کو بڑھتے دیکھا ہے۔ بلکہ ان میں سے کچھ تو اب ہمارے ملک کے نمائندے بن کر جانے لگے ہیں۔ میں بھی دیکھ سکتا ہوں کہ کس طرح دن بہ دن (روز بہ روز) لوگ نقل و حمل میں استعمال ہونے

والے جانوروں کی طرح جینے کے عادی ہو چکے ہیں۔'' پس ثابت ہو جاتا ہے کہ کمپیوٹر کو مائی باپ سمجھنے والی نسل یعنی اس کے اپنے بچے جس بوڑھے کو ذہنی عدم توازن کا شکار سمجھتے ہیں، وہ بدلتے ہوئے وقت اور ملکی حالات کی نبض پر پوری گرفت رکھتا ہے۔

کھمبے کا جواب شیر پر شوشہ یعنی نہلے پر دہلا کے مصداق ہے، ملاحظہ ہو۔ ''اور تم اس ملک کے قوانین نافذ کرنے والوں کی بات نہیں کرو گے... جو اپنے شہریوں کے مقصد تک کو کھنگال لینا چاہتے ہیں۔''

صدیق عالم نے بہت بڑی حقیقت بیان کر دی ہے۔ بیوروکریسی (نوکر شاہی) سے زیادہ حرامی قوم آج تک پیدا نہیں ہوئی۔ سیاست دانوں کو بیوروکریٹس اشاروں پر نچاتے ہیں۔ آج کی بیوروکریسی، کارپوریٹ سیکٹر کی مدد سے شہریوں کے مقصد کو کھنگالتی ہی نہیں بلکہ خالی جگہوں میں ٹھُس بھی بھر دیتی ہے۔ آخر میں کچھ سرکاری اہل کار آتے ہیں اور کھمبے کو اکھاڑ کر اس کی جگہ ایک الکٹرک پول نصب کر دیتے ہیں جس کا بلب کیروسین سے نہیں، سوڈیم سے جلتا ہے۔ بوڑھے کے احتجاج پر دھیان دھرے بغیر سرکاری عملہ کھمبے کو لے کر چلتا بنتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک طویل سماجی، تہذیبی اور ثقافتی دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔

صدیق عالم نے اس افسانے میں سیاست دانوں، نوکر شاہوں، نئی نسل کی غیر انسانی حرکتوں اور ترقی کے نام پر ہونے والی پیش رفت پر گہرا اور موثر طنز کیا ہے۔ گلوبلائزیشن، شہری کرن، سیاست دانوں کی لوٹ کھسوٹ، شہری انتظامیہ کے ناکارہ پن، مزدوروں کا استحصال، صحافت کو تجارت بنا دینے والا رجحان اور خود شہریوں میں احساس ذمے داری کا فقدان وغیرہ ایسے موضوعات ہیں، جنھیں صدیق عالم نے ''نل کی پیاس'' وغیرہ میں بھی بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

''گاؤں قصبوں میں بدل گئے ہیں، قصبے شہروں میں، میگاٹی میٹروپولس، کاسموپولس میں ڈھل گئے ہیں۔ اب ہمارے یہ مہانگر کسی ملک سے کم نہیں۔ سب لوگ ایک ملک کے اندر ایک دوسرے میں آباد ہیں۔ ان کی نظر نہ آنے والی اپنی سرحدیں ہیں۔ اپنی خاردار باڑھیں No man's land ہیں۔ ان پر مخصوص سیاسی پارٹیوں کی پکڑ ہے، غنڈوں کی دہشت کا خاص انتظام ہے۔'' یہ حالات صرف کلکتہ کے نہیں بلکہ ہر بڑے میٹروپولیٹن کی ہے۔ مثال کے طور پر ممبئی پر شیو سینا اور مہاراشٹر نونرمان سینا کی پکڑ ہے۔ یہ دونوں پارٹیاں مسلسل مطالبہ کر رہی ہیں کہ باہر سے آنے والے لوگوں کے لیے پاسپورٹ اور پرمٹ سسٹم نافذ کیا جانا چاہیے۔ ہماری حکومتوں نے گذشتہ ۶۰ سال میں دیہی علاقوں میں کوئی انفرااسٹرکچر تیار کرنے کی کوشش نہیں کی۔ عوام شہروں کی طرف ہجرت کرنے پر مجبور ہیں۔ شہروں کی بڑھتی آبادی کے بے حد خطرناک نتائج سامنے آ رہے ہیں۔

''نل کی پیاس'' کا بنیادی تعلق میونسپل کارپوریشن کی عدم کارکردگی سے ہے۔ برسوں پہلے کارپوریشن نے ایک ہینڈ پمپ اس تنگ گلی میں لگایا تھا جس کی ایک بوسیدہ اور پرانی عمارت کے دو تین کمروں میں راوی اور اس کے بیوی بچے رہتے ہیں۔ دراصل یہ اس کا آبائی مکان ہے۔ کسی زمانے میں یقیناً نل سے کافی پانی آتا ہوگا مگر اب اس کا نقشہ بدل چکا ہے۔ صدیق عالم نے دو نہایت ہی خوب صورت اور نادر

تشبیہوں کے ذریعے نل کی موجودہ حالت کو بیان کیا ہے۔''اسے دباؤ تو یہ کراہتا ہے۔ لگاتار دباؤ تو یہ پانی اگل دیتا ہے۔ مگر اب اس ٹیوب ویل کی ٹونٹی تو کچھ بھی نہیں اگلتی۔ ایک بوڑھے آدمی کی طرح جس کی شہوانی طاقت دم توڑ چکی ہو یا کسی سال خوردہ کنواری کی طرح جو اپنی شہوانی خواہشات کا گلا دباتے دباتے ٹھنٹھ میں بدل گئی ہو۔''

نل کی ٹونٹی کو علامت کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ عالم بہت ہی دلکش نثر لکھتے ہیں۔ ان کی نثر کی یہ دل کشی مختلف افسانوں میں جا بجا نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر زیر نظر افسانے میں راوی اپنی بیوی کے لمبے اور گھنے بالوں کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ،''یہ خوب صورت زنجیریں ہیں جو مردوں کو تاعمر قید کرنے کے لیے بنائی گئی ہیں۔'' آیئے اب نل کی طرف واپس لوٹیں۔ یہ بوڑھا نل اب کسی کام کا نہیں رہ گیا۔ ہاں، دیر سویر گلی میں آنے والے اس کی ٹھوکر کا نشانہ ضرور بنتے ہیں۔

راوی ایک خاندانی آدمی ہے۔ اس کے دادا بھوانی کا شمار اس علاقے کے بااثر اور اہم شخصیتوں میں ہوتا تھا۔ محلے والے اس کی بڑی عزت کرتے ہیں۔ انھیں توقع ہے کہ وہی اس ٹھنٹھ نل کو وہاں سے ہٹانے میں مددگار ہو سکتا ہے۔ زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے ہم صرف اتنا کہہ دیں کہ ایک نل کو اس کی جگہ سے ہٹانے کے لیے میونسپل کاؤنسلر، علاقے کے ایم۔ ایل۔ اے۔ اور صحافی نمائی گھوشال سب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ نل ہٹ جاتا ہے۔ نمائی گھوشال اس صورت حال کی وجہ بیان کرتے ہوئے کہتا ہے،''ہم سب بوجھ ڈھونے والے جانور ہیں، جس کی پیٹھ پر جتنا بوجھ، وہ اپنے آپ کو اتنا ہی خوش قسمت سمجھتا ہے۔'' صدیق عالم نے اس طرح شہریوں کی بے حسی پر طنز کیا ہے۔ وہ اپنے حقوق کے لیے کوئی چھوٹی موٹی لڑائی بھی نہیں لڑتے لیکن راوی راستہ دکھاتا ہے۔ افسانے کے آخر میں جب اسے کریم یہ بتاتا ہے کہ وہ لفٹ مین ہے لیکن چونکہ لفٹ برسوں سے بے کار ہے، اس لیے بلڈنگ کا مالک تنخواہ کے نام پر پھوٹی کوڑی نہیں دیتا اور وہ برسوں سے کسی معاوضے کے بغیر چپراسی گیری کر رہا ہے تو راوی اسے اطمینان دلاتا ہے کہ لفٹ بھی چلنے لگے گی اور اسے اس کی تنخواہ بھی ملنے لگے گی۔

''حضور! آپ کو لگتا ہے یہ لفٹ پھر سے چلنے لگے گا؟'' کریم کی آنکھوں میں ایک روشنی جاگ اٹھی ہے۔ وہ ایک نیا انسان نظر آ رہا ہے۔''بالکل'' میں اس کی طرف مسکراتے ہوئے دیکھتا ہوں۔''

راوی طے کر لیتا ہے کہ وہ اس مسئلے کو کنزیومر کورٹ لے جائے گا۔ اس کا ایقان ہے کہ''اس ملک میں سب کچھ ہو سکتا ہے۔ صرف ہمارے اندر ارادے کی کمی ہے۔'' صدیق عالم نے یہ افسانہ ۲۰۰۳ میں لکھا تھا۔ ۲۰۱۱ میں ان کی بات سچ ثابت ہو رہی ہے۔ دھیرے دھیرے ہی سہی، عوام بیدار ہو رہے ہیں۔ وہ اپنے حق کے لیے سیاست دانوں، بیوروکریسی اور کارپوریٹ سیکٹر سے مورچہ لے رہے ہیں۔ اڑیسہ کے آدی باسی پاسکو اسٹیل پروجکٹ اور جیتا پور (مہاراشٹر) کے مچھوارے نیوکلیئر پلانٹ کے خلاف اپنی جان کی پرواہ کیے بغیر سخت جنگ کر رہے ہیں۔ صدیق عالم کی سیاسی اور سماجی بصیرت قابل داد ہے۔ ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں کہ ہمارے ملک میں جمہوریت محض ایک متھ بن کر رہ گئی ہے۔

''فورسپس'' کی تکنیک بالکل نئی ہے۔ مرکزی کردار سندیپن کولے کا خالق افسانہ نگار صدیق عالم ہے۔ خالق اور مخلوق کے درمیان کسی نہ کسی مسئلے پر رسہ کشی ہوتی رہتی ہے۔ سندیپن بالکل اوریجنل قسم کا سنکی ہے۔ اسے یہ خبط ہے کہ وہ بچے جو آپریشن سے پیدا ہوتے ہیں، اپنی مرضی کے خلاف دنیا میں لائے جاتے ہیں۔ اگر اس کا دایاں ہاتھ پوری طرح اٹھ نہیں پاتا اور اگر وہ ہمیشہ ذہنی دباؤ میں رہتا ہے تو اس کا سبب وہ ''فورسپس'' ہے جس کے ذریعے وہ دنیا میں لایا گیا تھا۔

وہ ایک ڈاکٹر سے بھی رجوع کرتا ہے لیکن اس کی تشفی نہیں ہوتی۔ بالآخر وہ کسی نہ کسی طرح اس زچگی خانے تک پہنچ جاتا ہے جہاں وہ پیدا ہوا تھا۔''اس نرسنگ ہوم میں صرف ایک ڈاکٹر بیٹھتی تھی اور اس میں صرف زچگی کے لیے لوگ آتے تھے۔ مگر سارا کام یہاں کی آیائیں انجام دیتیں۔ کلکتہ کے نچلے اور متوسط طبقے کے تمام نرسنگ ہوم کی طرح اس نرسنگ ہوم میں بھی کوئی سند یافتہ نرس نہیں تھی۔''

افسانہ نگار نے نرسنگ ہوم تک پہنچنے کے لیے سندیپن سے جو بھاگ دوڑ کرائی ہے، اس کا مقصد سچائی اور قابل رحم صورت حال کو اجاگر کرنا ہے۔ ملک کے ہر شہر کا یہی حال ہے۔ مال دار گھرانوں کی خواتین کے لیے عالی شان نرسنگ ہومز موجود ہیں مگر متوسط اور غریب طبقوں کی طرف ریاستی حکومتیں اور شہری انتظامیہ کوئی توجہ نہیں دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں آج بھی ہر سال ۷۰ ہزار عورتیں زچگی کے دوران لقمۂ اجل بن جاتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہمارا ملک اب واضح طور پر دو حصوں میں تقسیم ہو چکا ہے۔ ایک انڈیا اور دوسرا بھارت۔ بسا اوقات بڑے بڑے شہروں میں بیک وقت دونوں ملک آباد ہیں۔ امیروں کے محلوں میں ہر طرح کی شہری آسائشیں موجود ہیں لیکن ان کے قریب ہی جھونپڑپٹی والے علاقے سڑک، بجلی اور پانی جیسی بنیادی اور ضروری سہولتوں سے بھی محروم رہتے ہیں۔''ناگر باؤلی'' کے ایک کردار کا یہ مشاہدہ مبنی برحقیقت ہے کہ تمام شہریوں کو''صرف پچاس برس کی قلیل مدت میں اتنا کچھ کھونا پڑا جب کہ پانے کے لیے ان کے پاس کچھ بھی نہیں ہے۔''

جہاں تک سندیپن کا سوال ہے، اس کے اعصاب پر سیزیرین کچھ اس طرح سوار ہے کہ وہ پھول سجارات (شب عروسی) کو ہی اپنی بیوی سے کہہ دیتا ہے کہ وہ اس کے ساتھ جسمانی تعلق نہیں رکھ سکے گا۔ بیوی علاحدہ کمرے میں سونے کی عادی ہو جاتی ہے۔ پھر ایک دن اچانک سندیپن کی شہوانیت کا باندھ ٹوٹ جاتا ہے۔ وہ سبیتا کے کمرے میں جاتا ہے۔ اس کی انگلیاں سبیتا کے اہم اعضا کو ٹٹولنے لگتی ہیں۔ برسوں کی ترسی ہوئی سبیتا کی شہوانیت کو سطح پر آنے میں زیادہ دیر نہیں لگتی۔ اس کے''گنج لذت'' سے بہنے والی رطوبت اس کی دونوں ٹانگوں کو گیلا کر دیتی ہے۔ اس کے بعد وہی ہوتا ہے جو ہونا چاہیے تھا۔ لیکن وہ نہیں ہوتا جو سندیپن کو اس کے پرانے obsession سے نجات دلا سکتا۔''فورسپس'' کے آخری پیراگراف سے یہ جملے ملاحظہ ہوں۔

''بے جان انسانی ڈھانچے نے اپنی آنکھیں کھولی ہیں۔ اس نے ایک آخری نظر نیچے بادام کے پیڑ پر ڈالی ہے۔ ٹہنیوں کے بیچ رکھا ہوا گھونسلا ویران ہے۔''

''ویران گھونسلا'' اس بات کی علامت ہے کہ سبیتا کی گود ہری نہیں ہو پاتی۔ بچہ پیدا تو ہوتا ہے مگر

بچ نہیں پاتا۔ افسانہ نگار سندیپن سے یوں مخاطب ہوتا ہے، ''دیکھو تم نے اپنا ستیاناس کر لیا نا۔ تم نے مجھ پر اعتبار نہیں کیا۔ تم نے میرا بھیجا ہوا تحفہ سڑک پر پھینک دیا۔ یہی وہ فورسپس ہے نا جسے تم چمٹا کہتے تھے۔ تم نے مجھ سے بازی لے جانا چاہا۔ اپنے خالق سے۔ تم نے سوچا، تم صفحات سے باہر بھی جی سکتے تھے۔''

ہوسکتا ہے کہ یہ ہماری سمجھ کا پھیر ہو لیکن ہمارے نزدیک افسانے کا اختتام نامناسب ہے اور عجلت کا نتیجہ ہے۔ ہمیں صدیق عالم کے وکیل صفائی مہدی جعفر کی اس دلیل سے بھی اتفاق نہیں کہ ''یہ افسانہ نگار صدیق عالم اصل فن کار اور معتبر مصنف صدیق عالم جو حقیقتاً افسانے کے دائرے سے باہر کی شخصیت ہے، کا آئینہ نہ ہو کر اس سے قطعی برعکس انداز میں پیش ہوا ہے۔'' جہاں تک ہمارا سوال ہے، ہمیں اس سے غرض نہیں کہ ''فورسپس'' اور معتبر مصنف صدیق عالم کا لکھا ہوا ہے یا پھر جعلی فن کار اور غیر معتبر مصنف کا تحریر کردہ ہے۔ ہمارا معروضہ صرف یہ ہے کہ اعلیٰ پائے کے افسانہ نگار ہمہ وقت اپنے کرداروں کی گردن پر سوار رہنے کے بجائے انھیں پروان چڑھنے اور اپنا راستہ خود طے کرنے کی آزادی دیتے ہیں۔ جب کہ صدیق عالم نے سندیپن کو اچھا خاصا کارٹون بنا کر رکھ دیا ہے۔

''آخری میم'' کئی اعتبار سے نہ صرف بہت عمدہ بلکہ مختلف الجہات افسانہ ہے جس میں ہم عصر زندگی کے اچھے برے گوشوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ افسانے میں انسان ہی نہیں بلکہ درخت، پرندے، بجلی کا پنکھا، اور بھس بھرا ہوا الّو سب بولتے ہیں، اور انسانوں کے مقابلے میں زیادہ عقل مندی کی باتیں کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر بادام کے درخت کو، جو مزدوروں اور باغبانوں کی علامت ہے، بجا طور سے یہ شکایت ہے کہ اس کے پھلوں کی بہترین پیکیجنگ کر کے بازار میں اونچی قیمت پر فروخت تو کیا جاتا ہے اور تاجر حضرات کافی پیسے کماتے ہیں مگر خود اس کی حالت روز بہ روز خراب ہوتی جا رہی ہے۔

''آخری میم'' میں سب سے پہلے ہماری ملاقات ایک ۲۱ سالہ نوجوان لڑکی سے ہوتی ہے جو کسی کال سینٹر میں ملازم ہے۔ وہ اس علاقے کی ناتھن ولا نامی بوسیدہ بلڈنگ میں پینگ گیسٹ کے طور پر رہنے کے لیے آئی ہے۔ اس عمارت کی بوڑھی مالکن غالباً اس علاقے کی آخری انگریز یا اینگلو انڈین خاتون ہے۔ لڑکی کے ساتھ اس کا سلوک نہایت ہی مہذب اور شریفانہ ہے۔ آخری میم کی اپنی کوئی اولاد نہیں ہے۔ سترہ سالہ میگڈالین کو اس کا مرحوم گوانی شوہر گوا کے کسی گاؤں سے اس وقت لایا تھا جب وہ چھوٹی سی بچی تھی۔ میم نے اسے اپنی حقیقی اولاد کی طرح پال پوس کر بڑا کیا ہے۔ لیکن میگڈالن، میم کے شوہر میرانڈا کو اپنا باپ سمجھتی ہے اور نہ میم کو ماں۔

لڑکی سے ابتدائی تعارف کے بعد میم کہتی ہے، ''مسلمان لوگ تو اپنی چھوکریوں کو نوکری کے لیے باہر نہیں بھیجتا، پھر تم کیسے اس ٹنڈرا ایج میں اتنا بڑا شہر میں نکل آیا؟'' مسلمانوں کے بارے میں عام تاثر (Perception) یہی ہے لیکن لڑکی کا چھوٹا بھائی جو اسے پہنچانے کی غرض سے آیا تھا، خاموش نہیں رہ پاتا۔
''دنیا اب بدل چکی ہے آنٹی۔ اب لڑکیاں خلا میں جا رہی ہیں، ملکوں کی قیادت سنبھال رہی ہیں۔''
یہ سچ ہے کہ اب مسلمان لڑکیاں بھی پڑھ لکھ کر آگے بڑھ رہی ہیں لیکن میم کا یہ خیال بھی سچ ہے کہ

ہمارا ملک معاشرتی سطح پر آج بھی بہت پس ماندہ ہے۔ بقول میم، ''اس کنٹری میں آج بھی لڑکیاں رات کا جرنی اکیلا نہیں کر سکتا۔ اور اکیلا رہنے والا عورت کو آج بھی مرد کھانے کا آئیٹم سمجھتا ہے۔'' یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں عورت کے ساتھ زنا بالجبر کرنے اور اسے قتل کر دینے کے واقعات میں اضافہ ہو رہا ہے۔

پینگ گیسٹ اور میگڈالین ماس پروڈکشن اور صارفیت والے موجودہ دور میں دو مختلف رجحانات کی نمائندہ ہیں۔ سب جانتے ہیں کہ مادیت اور گلوبلائزیشن کے موجودہ دور میں روحانی اور اخلاقی خلا بہت بڑھتا جا رہا ہے لیکن کچھ افراد ایسے بھی ہیں جو اعلیٰ انسانی اور اخلاقی اقدار کی حفاظت کرتے ہوئے اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ مثلاً پینگ گیسٹ اگرچہ کال سنٹر میں ملازم ہے مگر اس کا شمار ان لڑکیوں میں ہوتا ہے جن کا ذکر چیتن بھگت کے ناول 24hours@callcentre.com میں ملتا ہے۔ پینگ گیسٹ دوپہر میں دفتر کی گاڑی سے جاتی اور آدھی رات کو اسی گاڑی سے ناتھن ولا واپس آتی ہے۔ اس کا کوئی دوست یا بوائے فرینڈ نہیں ہے۔ صرف چھوٹا بھائی کبھی کبھی ملنے آ جاتا ہے۔ اس کے برخلاف میگڈالین جو کالج کی ڈراپ آؤٹ ہے، زیادہ تر وقت اپنے بوائے فرینڈ پیٹر کے ساتھ گذارتی ہے۔ آخری میم کے سمجھانے بجھانے کا اس پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ پینگ گیسٹ خالی اوقات میں باورچی خانے میں میم کی مدد کرتی ہے۔ دوسری طرف ۱۷ سالہ میگڈالین میم کو ماں کے بجائے اپنے نوکرانی سمجھتی ہے۔ پیٹر نہایت ہی اوباش قوم کا نوجوان ہے۔ وہ سگریٹ ہی نہیں منشیات کے استعمال کی لت میں بھی مبتلا ہے۔ اس کی نظر میگڈالین پر ہی نہیں، آخری میم کی دو منزلہ عمارت ناتھن ولا پر بھی ہے۔ وہ اسے ری ڈیولپمنٹ کے لیے کسی بلڈر کے حوالے کرنے اور ڈھیر سارے پیسے کمانے کی فکر میں ہے۔ عقل کی اندھی اور برباد اینڈ کمپنی کی نمائندگی کرنے والی میگڈالین اس سلسلے میں بوڑھی میم سے بات کرتی ہے مگر وہ اس سودے کے لیے تیار نہیں ہوتی۔ اس بات پر ان دونوں کے بیچ جھگڑا بھی ہوتا ہے۔

ایک رات جب پینگ گیسٹ دفتر سے واپس آتی ہے تو یہ دیکھ کر حیران ہو جاتی ہے کہ ولا سے باہر لاش لے جانے والی ایمبولنس کھڑی ہوئی ہے۔ صبح جب وہ میم کا آخری دیدار کرتی ہے تو صدمے سے نڈھال ہو جاتی ہے۔ اس کے پیر لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ وہ کسی طرح گھٹنوں کے بل چلتے ہوئے تابوت تک جاتی ہے۔ غالباً اسے شک ہوتا ہے کہ میم کی موت فطری نہیں تھی۔ فی زمانہ ایسے واقعات عام ہو گئے ہیں۔ ممبئی میں ابھی حال ہی میں ایک مسلمان شخص نے اپنے ماں باپ دونوں کو قتل کر دیا تاکہ اسے ان کا فلیٹ مل جائے۔ صدیق عالم نے اپنے دوسرے افسانوں میں ری ڈیولپمنٹ کے نام پر پرانی عمارتوں کو مسمار کرنے اور نئی بلڈنگوں کے ذریعے پیسے کمانے کی وبا کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر راوی اور اس کا ڈاکٹر دوست پنچم سیناپتی جس عمارت کی چھت پر بیٹھ کر چائے سے لطف اندوز ہوتے ہیں، اس کی جگہ ایک نرسنگ ہوم تعمیر کر دیا جاتا ہے۔ صدیق عالم نے اپنے اس افسانے ''ٹی پاٹ'' میں موجودہ دور کی صارفیت پسندی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے، ''انسان کی تمام کامیابیوں کو موجودہ دورِ صارفین میں ہم پیسوں سے ناپنے پر مجبور ہیں۔ مگر پیسے بذاتِ خود ہمیں کہیں نہیں لے جا پاتے اور پیسے کی دوڑ میں ایک مقام ایسا آتا ہے جب پیسے خود اپنے معنی کھو بیٹھتے ہیں۔''

ہمیں افسوس ہے کہ ہم صدیق عالم کے کئی دوسرے اہم افسانوں خصوصاً ''ٹرمینس لین'' سے بحث نہیں کر سکے۔ دراصل یہ افسانہ ایک علاحدہ مضمون کا متقاضی ہے۔ ہمیں امید ہے کہ صدیق عالم کا قلم سماج کے رستے ہوئے زخموں پر یوں ہی نشتر لگاتا رہے گا۔●●

پس لفظ

مدیر

جیسا کہ میں نے پہلے ہی عرض کر دیا ہے کہ فضیل جعفری نے یہ مضمون میری فرمائش پر لکھا ہے اور اسے چھاپنے کا یہی اکلوتا جواز بھی ہے۔ شاید فاضل مضمون نگار کو خود اس بات کا احساس تھا کہ صدیق عالم کی افسانہ نگاری پر ان کا یہ تجزیہ ناکافی ہے، اسی لیے انھوں نے عنوان میں ''نامکمل جائزہ'' کا لاحقہ لگانا بھی ضروری سمجھا۔ میں ان کی اس صاف گوئی کی قدر کرتا ہوں۔

حقیقت یہ ہے کہ صدیق عالم جیسے ''اوریجنل'' فن کار پر اتنے سرسری تجزیے کی مجھے مضمون نگار سے توقع نہ تھی۔ ہمارے بیشتر نقاد (بطور خاص فکشن کے نقاد) تشریح اور تفہیم کے درمیان فرق نہیں کر پاتے، جب کہ بعض اوقات تشریح قاری کو افسانے سے دور کرنے کا سبب بھی بنتی ہے۔ اگر مجھے الیٹ کے الفاظ میں اپنی بات کہنے کی اجازت دی جائے تو میں کہوں گا کہ مجھے اس تجزیے کو پڑھ کر کچھ یوں محسوس ہوا، گویا ایک مشین کے پرزوں کو الگ الگ کر دیا گیا ہے اور میرے سپرد یہ کام کیا گیا ہے کہ ان پرزوں کو دوبارہ جوڑ کر پھر سے مشین کی شکل دے دوں۔

فضیل جعفری نے صدیق عالم کو ''ایک اوریجنل فن کار'' کہا ہے لیکن صرف کہا ہے، اسے وہ ثابت نہیں کر پائے۔ اس ضمن میں ایک توجیہ جو انھوں نے پیش کی ہے، وہ کچھ یوں ہے کہ ''انھوں نے (صدیق عالم نے) اپنے کئی ہم عصروں کے برعکس سیاحت ذات کے دریا میں غوطے لگانے کے بجائے زمین پر مضبوطی کے ساتھ قدم جما کر چلنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سبھی افسانوں میں وہ گہرا سیاسی، سماجی، ثقافتی اور معاشی شعور ملتا ہے جس کا تعلق موجودہ دور سے ہے۔'' جوزف براڈسکی نے ایک بار کہا تھا کہ زندگی کے عام حالات میں آپ ایک لطیفے کو تین بار سنا کر لوگوں کو تین بار ہنسا کر جان محفل بن سکتے ہیں لیکن ادب میں اسی فعل کو از کار رفتہ یا کلیشے کہتے ہیں۔ پریم چند سے لے کر مشرف عالم ذوقی تک یہ ''لطیفہ'' اتنی بار دہرایا گیا ہے کہ اب اس پر ہنسنا تو کجا، رونے کا بھی جی نہیں چاہتا۔ ہمارے ہر افسانہ نگار میں ''گہرا سیاسی، سماجی، ثقافتی اور

معاشی شعور'' مل جائے گا اور کچھ میں صدیق عالم سے زیادہ ہی مل جائے گا، تو پھر وہ اوریجنل فن کار کیوں کر ہوئے؟ کیا صدیق عالم اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کے درمیان یہی نکتۂ اختصاص ہے؟

فاضل مضمون نگار نے اپنے مذکورہ بیان میں جس حقارت کے ساتھ ''سیاحت ذات'' کی ترکیب کا استعمال کیا ہے، اسے دیکھ کر حیرت کے ''دریا میں غوطے لگانے'' کے سوا بھلا اور کیا کیا جا سکتا ہے۔ کیا فضیل جعفری جیسے باخبر اور ثقہ نقاد کو میرے جیسا مبتدی شخص یہ یاد دلائے کہ ادیب نہ تو عوام کے ترجمان کی حیثیت میں کلام کرتا ہے اور نہ ہی راست بازی کی تجسیم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف اس کی آواز کمزور ہوتی ہے لیکن یہ اس شخص کی اپنی آواز ہوتی ہے جو زیادہ نتھری ہوئی ہوتی ہے۔ ادب کا یہ غیر افادیت پسند پہلو ہی ادب کی بنیادی وجہ بن جاتا ہے۔

ادب میں انقلاب اور انقلابی ادب اور انقلابی نظریات بھی سب اپنے انجام کو پہنچ چکے ہیں۔ وہ سماجی یوٹوپیا جس نے ایک صدی سے زیادہ عرصے کو اپنی لپیٹ میں رکھا تھا، ہوا ہو گیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ جب ادب مکمل طور پر نظریہ پسند بیڑیوں کو اتار پھینکے گا تو اسے لامحالہ انسانی وجود کے طرف ہی لوٹنا پڑے گا کیوں کہ یہی ادب کا اصل موضوع رہا ہے اور رہے گا۔ ادب بنیادی طور پر انسان کی تکمیل ذات کی ضرورت سے ہی وجود میں آتا ہے۔ آیا سماج پر اس کا کوئی اثر ہوتا ہے یا نہیں، یہ تخلیق کی تکمیل کے بعد واضح ہوتا ہے اور بلاشبہ، وہ اثر لکھنے والے کی خواہشات سے متعین نہیں ہوتا۔ معروف نوبل انعام یافتہ ناول نگار گاؤ ژینگیان (Gao Xingjian) تو یہاں تک کہتا ہے کہ ''ادب ایک ناگزیر انسانی سرگرمی ہوتا ہے جس میں قاری اور مصنف دونوں اپنی مرضی سے مصروف ہوتے ہیں۔ لہٰذا، ادب کو عوام الناس سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔''

جب فضیل جعفری اپنے مضمون کے اختتام میں افسانہ نگار سے یہ امید لگاتے ہیں کہ ''ان کا قلم سماج کے رستے ہوئے زخموں پر یوں ہی نشتر لگاتا رہے گا''، تو یہ شک ہوتا ہے کہ وہ افسانہ نگار کو ایسے اخلاقی رہنما کے کردار میں دیکھ رہے ہیں جس کو لوگوں کو تعلیم دینے کا فرض سونپا گیا ہو، بالکل اسی طرح جیسے اخلاقی حکایتوں کے ذریعے مذہبی تعلیمات دی جاتی ہیں۔ گویا وہ افسانہ نگاری کے لیے معلمانہ خوبیوں کو شرط قرار دے رہے ہیں۔ جب کہ افسانہ عام زندگی کے تجربات پر تکیہ نہیں کرتا، نہ ہی افسانہ نگار اپنے ذاتی تجربے کا پابند ہوتا ہے۔ افسانہ نگار، حقیقت کی محض ایک Backup file نہیں بناتا بلکہ اس کی سطحوں میں سرایت کرتا ہے اور ان کی اندرونی بنت کی گہرائیوں تک پہنچ جاتا ہے، ناراست فریب نظر کو رفع کرتا ہے، معمولی واقعات کو بہت اونچائیوں سے دیکھتا

ہے اور ان کی کلیت کو ایک وسیع تناظر میں افشا کرتا ہے۔ میرے خیال میں یہی صدیق عالم کا اختصاص ہے جو انھیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممیّز کرتا ہے۔ میری بات سے اتفاق یا اختلاف ممکن ہے لیکن جب ہم کسی فن کار کو ''اوریجنل'' کہتے ہیں تو پھر اسے ثابت کرنے کے لیے اوریجنل فکر رسا اور مضبوط دلائل کی بھی ضرورت ہوتی ہے، صرف پلاٹ سمری پیش کر کے کسی کو اوریجنل ثابت نہیں کیا جا سکتا۔

فضیل جعفری کا زیرِ نظر مضمون سکندر احمد کے قول کی تصدیق کرتا نظر آتا ہے کہ ہمارے بیشتر نقادوں نے نقد افسانہ کے باب میں ''پلاٹ سمری'' (Plot Summery) پیش کر کے اپنے مضمون کو حجم دینے کے سوا کچھ نہیں کیا ہے۔ مجھے علم نہیں کہ میر انیس کے مرثیوں پر جب فضیل جعفری کوئی مضمون لکھیں گے تو وہ کیسا ہوگا لیکن یقیناً وہ خود ان کے لیے آزمائشی ضرور ہوگا، کیوں کہ وہاں ان کا ''پلاٹ سمری'' کا وہ اوزار کام نہیں آئے گا جو مثلاً انھوں نے اختر الایمان یا عادل منصوری کی نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے استعمال میں لایا تھا۔

اب رہی بات اس مضمون میں ''ادبی مراکز میں رہنے والے نقاد'' اور دیباچہ نگار مہدی جعفر کے متعلق فضیل جعفری کا معاندانہ اور تضحیک آمیز رویے کا سوال، تو اس پر میرا کچھ نہ کہنا بہتر ہوگا۔ ہاں، یہ ضرور عرض کرنا چاہوں گا کہ ممبئی میں رہنے والے تقریباً ہر نقاد پر باقر مہدی کی شخصیت کا کچھ نہ کچھ اثر دیکھا جا سکتا ہے لیکن یہ ''وہبی'' نہیں ''کسبی'' ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ باقر مہدی کے قلندرانہ مزاج میں استغنا تھا، جھنجھلاہٹ نہیں؛ خود شناسی تھی، خود ستائی نہیں؛ بے باکی تھی، بے چینی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت متنازعہ ہونے کے باوجود ''اوریجنل'' تھی۔ ♦

بڑے ادیبوں کا بڑا ڈائیلیما

مجھے انتظار حسین صاحب سے یہ شکایت نہیں ہے کہ وہ ''یاد کی فراموش گاری'' کی داستانیں کیوں لکھتے ہیں؟ مجھے تو اس یکسانیت پر حیرت ہوتی ہے جس سے نکلنے کی کوشش میں وہ مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس لیے کہ تجربہ اپنی جگہ ایک دو بار تو کیا جا سکتا ہے، پھر یہ یکسانیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ داستانوی زبان کو حیاتِ نو دینے کا ہے اور اس سے انکار مشکل ہے مگر بڑے ادیبوں کا ڈائیلیما بھی بڑا ہوتا ہے... انتظار صاحب کا ڈائیلیما ان کی طرزِ فکر سے وابستہ ہے۔

باقر مہدی (''مکالمہ''، کراچی، شمارہ:۱۶)

محمد حسین آزاد: تنقید اور نوآبادیاتی مضمرات

ابوالکلام قاسمی

اردو میں نئی ادبی تنقید، دراصل الطاف حسین حالی کی مرتب کردہ اردو شعریات کی توسیع ہے۔ سو سال کے عرصے میں یوں تو اس شعریات میں مغربی نظریات شعر کے ان گنت عناصر شامل ہو گئے ہیں مگر اس کی لسانی اور تہذیبی بنیادیں اردو کی مشرقی روایت میں ہمیشہ پیوست رہیں۔ خود الطاف حسین حالی نے ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش پر مبنی جن ترجیحات کو اردو شعریات کا حصہ بنانے کی کوشش کی تھی وہ امتدادِ وقت کے ساتھ منہا ہوتے چلے گئے۔ بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو تنقید میں پہلے رومانی اور بعد میں ترقی پسند رویے حاوی رہے ہوں یا نصف آخر میں اس کے ساتھ حقیقت پسندانہ اور پھر ہیئت پرستانہ عناصر شامل ہوئے ہوں، نتیجہ یہ ضرور نکلا کہ اردو کے نظریات شعر میں تنوع پیدا ہوا اور تقریباً ہر طرح کے تصورات کے کار آمد عناصر اردو شعریات میں نہ صرف یہ کہ حل ہو گئے، بلکہ اس کی جزوی توسیع کا حصہ بنتے رہے۔ اہم بات یہ ہے کہ مغرب سے اثر پذیری کے طویل تجربے کے باوجود اردو کی اپنی شعریات پر قائم رہنے یا اس کی بازیافت کی ضرورت ہر زمانے میں محسوس کی گئی۔ یہ وہی شعریات ہے جس کے وسیلے سے شعر و ادب کے تعین قدر میں اردو کے ان لسانی اور تہذیبی رشتوں پر اصرار بڑھا ہے جن کے اصل سرچشمے فارسی یا ہند اسلامی روایت کے علاوہ کہیں اور تلاش نہیں کیے جا سکتے۔ چنانچہ آج بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں مغرب کے نظریاتی تنوع سے استفادے اور اس سے متعلق بحث و تمحیص کے باوجود اردو کی جدید تنقید کا ارتقا اپنی مخصوص بنیادوں پر ہی استوار رہا۔

محمد حسین آزاد کو اصطلاحی معنوں میں ایک باقاعدہ تنقید نگار کا نام دیا جائے یا نہ دیا جائے، مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کے لیے بعض نظریاتی بنیادیں فراہم کیں اور اردو شاعری کی تاریخ رقم کرتے ہوئے اپنی بساط بھر شاعروں کی تنقیدی درجہ بندی کی کوشش بھی کی۔ اس طرح ان کی نظری تنقید کے نمونے بھی ہمارے سامنے موجود ہیں، اور بکھری ہوئی صورت میں سہی، مگر ان کی عملی تنقید کے مختلف عناصر کو بھی مرتب کیا جا سکتا ہے۔ اس موقع پر سب سے اہم سوال یہ ہے کہ ان کے اصولی مباحث اور اطلاقی تنقید میں ہمیں کوئی مناسبت یا ہم آہنگی بھی ملتی ہے یا نہیں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کے نظریات اور عملی

اطلاق میں پائی جانے والی مغائرت، ہمیں ان کے نظری موقف کو کسی اور سیاق وسباق میں سمجھنے اور ان کے مضمرات کا سراغ لگانے پر مجبور کرتے رہے ہوں، اور ہم نے ہنوز اس پہلو کی طرف خاطر خواہ توجہ صرف ہی نہ کی ہو؟ جہاں تک ان کے تنقیدی تصورات کے مضمرات تک رسائی حاصل کرنے کا سوال ہے تو ان کے بارے میں قرار واقعی رائے اس وقت تک قائم نہیں کی جاسکتی جب تک ان کے نظریے اور اطلاق کی مغائرت کی حرکیات کو سمجھنے کی کوشش نہ کی جائے۔ تاہم اس سے پہلے ہمارے لیے ان کی نظری اور عملی تنقید کی نوعیت اور محرکات کو سمجھنا ضروری ہوگا۔

آزاد کی نظری تنقید کے نمونے، نظم آزاد کے دیباچے، 'نظم اردو اور کلامِ موزوں' سے متعلق لکچر، بعض مقالات اور آب حیات کے دیباچے میں ملتے ہیں، جب کہ آب حیات میں شعری محاسن ومعائب کی نشان دہی کو ان کی اطلاقی تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ہر چند کہ وہ اس ضمن میں جن اصولوں اور معیاروں کو روبہ عمل لاتے ہیں ان کی کوئی نشان دہی ان کی اصولی تحریروں میں نہیں ملتی۔ نظم اور کلامِ موزوں پر گفتگو کرتے ہوئے، انھوں نے شعر کی اثر انگیزی کا اصل محرک موزونیت کو قرار دیا ہے۔ اس سلسلے میں مشرقی تصور شعر میں رائج موزوں اور مقفّٰی ہونے کی شرائط پر وہ موثر ہونے کی شرط کا اضافہ کرتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ مشرق کے علوم متداولہ میں تسلیم شدہ انسان کی سب سے بڑی امتیازی صفت 'نطق' کو وہ غیر معمولی طور پر اہمیت دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> پس قوت انسانی بھی اس میں کامل سمجھنی چاہیے جس میں قوت گویائی کامل ہو۔ چوں کہ نظم بہ نسبت نثر کے زیادہ زور طبیعت سے نکلتی ہے، یہی سبب ہے کہ موثر بھی زیادہ ہوتی ہے۔

اس طرح معاملہ شعر کی تعریف کا ہو یا لسانی اظہار کی سطح پر انسان کے حیوان ناطق ہونے کا، صاف پتہ چلتا ہے کہ مشرقی تصور انسان اور تصور کلام آزاد کی ذہنی اور ادبی نشو ونما کا ہی حصہ نہیں بلکہ ان کے خمیر میں شامل ہے۔ یہاں شاید اس بات کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ جس طرح مغرب کے سماجی علوم میں انسان کو ایک سماجی جانور سے زیادہ اہمیت نہیں دی گئی ہے۔ جب کہ مشرق کے عقلی اور نقلی علوم میں انسان کی مابہ الامتیاز خصوصیت قوت نطق ہی قرار دی جاتی رہی۔ اسی باعث اس کی تعریف حیوان ناطق کے لفظوں میں کی گئی ہے۔ اس کا جدید سباق وسیاق یہ بنتا ہے کہ کمال ابودیب نے عبدالقاہر جرجانی کے تصور استعارہ پر گفتگو کرتے ہوئے جدید ساختیاتی مفکرین کے مطابق لسانی اظہار یا ڈسکورس کو مشرق میں تسلیم شدہ انسان کی امتیازی صفت، 'قوتِ نطق' کی بازیافت کا نام دیا ہے۔ اس طرح آزاد کا انسان کی قوت گویائی کو شعری اظہار کی اساس قرار دینا ان کے تنقیدی نقطۂ نظر کو اردو کی جدید تنقید کے مباحث کے لیے بڑا بامعنی بنادیتا ہے۔ پھر یہ کہ وہ جب شاعری میں مصوری کے عناصر کی جستجو کرتے ہیں تب بھی وہ مشرقی شعریات کی پرانی اصطلاح محاکات اور مغربی تصور شعر میں مقبول شعری طریق کار جیسے امیجری یا پیکر تراشی کے لیے بنیاد فراہم کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

> شاعر، گویا ایک مصور ہے کہ معنی کی تصویر دل پر کھینچتا ہے اور بسا اوقات اپنی رنگینیٔ

> فصاحت سے عکس نقش کو اصل سے بھی زیادہ زیبائش دیتا ہے۔ وہ اشیا جن کی تصویر قلم مصور سے نہ کھنچے یہ زبان سے کھینچ دیتا ہے۔ چنانچہ ہزاروں صفحہ کاغذ بھیگ کر فنا ہو گئے مگر صدہا سال سے آج تک ان کی تصویریں ویسی کی ویسی ہی ہیں۔

محمد حسین آزاد کے بعض شعری تصورات، جدید تنقیدی مباحث کے لیے ہر چند کہ خاصے معنی خیز معلوم ہوتے ہیں مگر ان کا اصل سرچشمہ وہی مشرقی نظریۂ شعر ہے جس کا سلسلہ عربی اور فارسی کی شعریات کے تسلسل کے طور پر اردو شعریات تک پہنچتا ہے۔ یہ روایت ان کے خمیر میں اس حد تک شامل ہے کہ جب تک بعض مصلحتوں کے زیر اثر وہ شعوری کوشش کرکے اپنے بنیادی سرچشموں سے صرف نظر کرنے کی کوشش نہیں کرتے، ان کی تنقید اپنے اصل ماخذ سے منحرف نہیں ہو پاتی۔ انہوں نے شعری زبان کی سحر آفرینی کو جن الفاظ میں بیان کیا ہے اس میں زبان کے اجنبیانے کے جدید تصور شعر سے لے کر حقیقت کا التباس پیدا کرنے والے طرح طرح کے جدید شعری طریق کار کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ انہوں نے شاعری کے وسیلے سے شعری زبان کی طلسم کاری کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> شاعر اگر چاہے تو امورات عادیہ کو نیا کر دکھائے، پتھر کو گویا کرے، درختان یا درگل کو رواں کر دکھائے۔ ماضی کو حال، حال کو استقبال کردے، دور کو نزدیک کردے، زمین کو آسمان، خاک کو طلا، اندھیرے کو اجالا کردے...

آزاد کی ان نکتہ آفرینیوں کو اگر فارسی کی روایت میں تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو اس میں محمد عوفی کی لباب الالباب اور رشید الدین وطواط کے تصورات کی گونج ملتی ہے۔ جن کی بہترین تلخیص نظامی عروضی سمرقندی کے الفاظ میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے:

> شاعری صناعتے است کہ شاعر بداں صناعت، اتساق مقدمات موہمہ کند والتیام قیاسات منتجہ، برآں وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند ومعنی بزرگ را خرد، ونیکو را در خلعت زشت باز نماید وزشت را در صورت نیکو جلوہ کند، و بہ ایہام، قوت غضبانی وشہوانی را برانگیزد تا بداں ایہام طبائع را انقباضے وانبساطے بود وامور عظام را در عالم سبب شود۔ (چہار مقالہ)

یہ محمد حسین آزاد کا وہ ذہنی اور فکری پس منظر ہے، جس پر اکتفا کرنا وہ گوارہ نہیں کرتے۔ وہ بعض ایسے تصورات سے بھی کسبِ فیض کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن سے کلاسیکی مغربی تنقید سے ان کی دلچسپی کا التباس پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے مناسب ہوگا کہ ان کے مغربی ماخذ پر بھی ایک نگاہ ڈال لی جائے، اور اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ آیا وہ صحیح معنوں میں شعریات کے مغربی سرچشموں سے قابل اعتبار حد تک واقفیت رکھتے ہیں یا محض سنی سنائی باتوں کو اپنے زور بیان کی بنیاد بنا لیتے ہیں۔ وہ شعر کی ماہیت کے بارے میں اپنی گفتگو کچھ اس انداز سے شروع کرتے ہیں:

> فلاسفۂ یونان کہتے ہیں کہ شعر خیالی باتیں ہیں جن کو واقعیت اور اصلیت سے تعلق نہیں۔ قدرتی موجودات یا اس کے واقعات کو دیکھ کر جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے

ہیں وہ اپنے مطلب کے موقعوں پر موزوں کر دیتا ہے۔ اس خیال کو سچ کی پابندی نہیں ہوتی...غرض (شعر میں) ایسی باتیں ہیں کہ نہایت لطف دیتی ہیں، انھیں حقیقت سے کوئی غرض نہیں ہے۔ باوجود اس کے صنعت گاہ عالم میں نظم ایک عجیب صفت الٰہی ہے۔ اسے دیکھ کر عقل حیران ہوتی ہے۔ (آب حیات)

یہ الگ بات ہے کہ یہی ماورائی انداز کلامِ موزوں کے بارے میں اپنے لکچر میں اختیار کر چکے ہیں مگر اس کا حوالہ یونانی فلسفہ نہیں الہام اور القاء کی کیفیت ہے:

فی الحقیقت شعر، ایک پرتو روح القدس کا اور فیضان رحمت الٰہی کا ہے کہ اہل دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔ (نظم اور کلامِ موزوں...)

یوں تو وہ اپنے اسی لکچر میں شعر کے لیے ''گلزار فصاحت کا پھول، گل ہائے الفاظ کی خوشبو، روشنی عبارت کا پرتو، علم کا عطر، قوائے روحانی کا جوہر اور روح کے لیے آب حیات''، جیسی صفات کو نت نئے انداز میں دہراتے ہیں، مگر اس قسم کی تمام تعریفات سے سوائے اس کے کچھ اور پتہ نہیں چلتا کہ وہ قدیم مغربی تصورات شعر کی یا تو غلط تعبیر کرتے ہیں یا ان پر کچھ اس طرح اپنے اسلوب کی پیوند کاری کرتے ہیں کہ ان کی طباعی پوری طرح کھل کر سامنے آسکے۔ تاہم یونانی مآخذ سے ان کے حوالوں کی مدد سے توثیق کرنے کی ضرورت پھر بھی باقی رہتی ہے۔ ان تصورات کے ذکر میں وہ افلاطون یا ارسطو کا ذکر تو نہیں کرتے مگر کلاسیکی یونان کے حوالے کے سبب ہمارا ذہن بلا توقف یونان کے ان اولین نظریہ سازوں کی طرف ہی جاتا ہے۔ ویسے آزاد کے بیانات کی تفصیل میں جایئے تو صاف پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے اپنے تصورات کی پوری عمارت افلاطون اور ارسطو سے ناکافی واقفیت کی بنیاد پر تعمیر کرنے کی کوشش کی ہے۔ افلاطون نے Republic میں شاعر کے منصب کے بارے میں ضمنی طور پر ہی سہی مگر دور رس نتائج کا حامل نظریۂ عینیت پیش کیا تھا اور شاعر پر بحیثیت نقال عینیت سے دو درجے دور ہونے کا فیصلہ صادر کیا تھا، مگر اس کی دوسری تحریروں مثلاً Ion اور Phaedrus میں شعر کی ماہیت کے موضوع پر بعض بنیادی باتیں ملتی ہیں۔ اس کے خیالات کی جامع ترجمانی ان الفاظ میں ملتی ہے:

شاعر جو لکھتے ہیں وہ اپنے فن کے بل بوتے پر نہیں لکھتے، بلکہ القا کے زور پر لکھتے ہیں...... اس لیے کہ ان پر شاعری کی دیوی کا سایہ ہے جیسے سائی بیلو دیوی کے پجاری رقص کرتے ہیں تو وہ اپنے آپے میں نہیں رہتے۔ اسی طرح لکھنے والے حالت جنون میں اپنے حسین نغمے لکھ سکتے ہیں''...... یا یہ کہ ''شاعر نازک اور مقدس ہستی ہے، لیکن اس میں قوت ایجاد اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس پر الہام ہوتا ہے، اس کے حواس جاتے رہتے ہیں اور وہ ادراک سے دست بردار ہو جاتا ہے۔

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ افلاطون نے ان الفاظ میں شاعری کی تعریف نہیں کی ہے بلکہ اس پر طنزیہ تبصرہ کیا ہے، جب کہ بعض کا خیال ہے کہ ری پبلک لکھنے کے بعد، ممکن ہے افلاطون کے نقطۂ نظر میں

تبدیلی واقع ہوئی ہو۔ یہاں معنویت محض اس بات کی ہے کہ آزاد کے زیر بحث تصورات میں یونانی فلسفہ سے استفادہ ملتا ہے یا نہیں؟ تو شاعروں پر دیوؤں کا سایہ ہونے یا الہام قرار دینے میں افلاطونی تصورات کی بازگشت کسی کو بھی سنائی دے سکتی ہے۔ مگر جہاں وہ شاعری کے موثر ہونے، اس کے وسیلے سے حقیقی صورت حال میں اضافہ ہونے اور اس کی فصاحت سے لطف پیدا ہونے کی باتیں کرتے ہیں وہاں ارسطو کے اس خیال سے استفادہ ملتا ہے، جس میں شاعرانہ نقل کو ایک جمالیاتی عمل بتایا گیا ہے، اور تخیل اور استعارے کی مدد سے شاعری میں حظ وانبساط پیدا کرنے یا اس کے ذریعہ فطرت میں موجود خلا کو پُر کرنے کا نقطۂ نظر ملتا ہے۔ اس طرح تصورات، خواہ افلاطون کے ہوں یا ارسطو کے، آزاد نے ان کی ترجمانی کرتے ہوئے ان کے غیر مربوط عناصر کو تحلیل کرنے کی کوشش بالکل نہیں کی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شعر کی ماہیت کے بارے میں ان کے تصورات بعض نمایاں تضادات میں الجھ کر رہ گئے ہیں۔ ہاں یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ آزاد اپنے عہد کے مغرب میں غیر معمولی طور پر مقبول اور رومانی شعری رجحان کے ترجمان بن کر رہ گئے اور ان کے رومانی طرز بیان نے ان کے تاثراتی انداز فکر میں مزید ماورائیت بلکہ الجھاؤ پیدا کر دیا۔

آزاد نے مشرقی اور مغربی تصورات شعر سے جو غیر مربوط اثرات قبول کیے ہیں ان میں ایک اہم پہلو شعری لسانیات کا بھی ہے، جس کے تحت وہ آب حیات میں سنسکرت اور فارسی کے رائج اسالیب اظہار کا موازنہ کرتے ہوئے فارسی میں رائج طرز بیان کو استعارہ سازی اور بالواسطہ اظہار کا نام دیتے ہیں اور اس کے مقابلے میں بھاشا کے راست بیانیہ کو زیادہ قابل قبول قرار دیتے ہیں۔ دونوں زبانوں کے اسالیب کا موازنہ انھیں اس نتیجے تک پہنچاتا ہے:

دونوں کے رنگ ڈھنگ میں کیا ذوق ہے؟ بھاشا کا فصیح، استعارے کی طرف بھول کر بھی قدم نہیں رکھتا۔ جو جو لطف آنکھوں سے دیکھتا ہے اور جن جن خوش آوازیوں کو سنتا ہے یا جن جن خوشبوؤں کو سونگھتا ہے، انھیں کو اپنی میٹھی زبان میں بے تکلف بے مبالغہ صاف کہہ دیتا ہے۔ (آب حیات)

حیرت کی بات ہے کہ بھاشا کے اسلوب سے آزاد کی رغبت اور اس کے مقابلے میں فارسی کی اسلوبیاتی روایت کو کم تر گردانتے کا رویہ، بالآخر فارسی کے زیر اثر اردو میں رائج اسالیب کی تحقیر پر منتج ہوتا ہے، اس لیے کہ وہ صرف بھاشا کی دل پذیری پر توقف نہیں کرتے بلکہ اس کی مماثلت انگریزی زبان کے بیانیہ اور تسلسل اظہار میں ڈھونڈھ لیتے ہیں اور یہ تک کہنے سے گریز نہیں کرتے کہ:

بے شک مبالغے کا زور یا تشبیہ اور استعارے کا نمک، زبان میں لطف اور ایک طرح کی تاثیر زیادہ کرتا ہے۔ لیکن نمک اتنا ہی چاہیے کہ جتنا نمک۔ نہ کہ تمام کھانا نمک۔ اس لیے، تشبیہ اور استعارے ہمارے مطلب میں ایسے ہونے چاہئیں جیسے معرکہ یا دریا یا باغ کی تصویر پر آئینہ۔ کہ اس کی کیفیت کو زیادہ روشن کرے، نہ اتنے آئینے کہ تصویر کا اصل ہی دکھائی نہ دے۔

> ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اورتشبیہ اوراضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں۔ سادگی اور اظہار اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں، لیکن پھر بھی قناعت جائز نہیں۔ کیوں کہ اب رنگ زمانہ کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھ کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے۔ جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے، ہار ہاتھوں میں لیے حاضر ہیں، اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منھ دیکھ رہی ہے۔ (نظم اور...)

اس پس منظر میں اگر آزاد کے مختلف، متنوع اور متضاد تصورات کے بین السطور پر توجہ صرف کی جائے تو ان کی ترجیحات کونشان زد کرنا زیادہ مشکل نہیں رہ جاتا۔ پھر بھی اس ضمن میں حتمی رائے قائم کرنے سے پہلے زیادہ مناسب یہی ہے آزاد کے نظری موقف کے ساتھ ان کی اطلاقی تنقید کو بھی سامنے رکھا جائے۔ ان کی اطلاقی تنقید کے نمونوں کے طور پر ذوق، مومن اور غالب کی شاعری کے بارے میں آزاد کے تنقیدی فیصلوں سے مدد لی جاسکتی ہے۔ کلامِ ذوق میں انہیں جو محاسن نظر آتے ہیں وہ کچھ اور اس طرح ہیں:

> عام جوہر ان کے کلام کا تازگیِ مضمون، صفائی کلام، چستیِ ترکیب، خوبیِ محاورہ اور عام فہمی ہے۔

ان صفات کے ساتھ ذوق کی غزلوں میں انھیں چست بندشیں، برجستہ ترکیبیں، معانی کی بلندی اور الفاظ کی شکوہیں، بہت اہم معلوم ہوتی ہیں، جب کہ غالب کے بارے میں ان کی رائے میں طنز کا لہجہ صاف محسوس کیا جاسکتا ہے:

> جس قدر عالم میں مرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزار درجہ عالم میں کلام بلند ہے بلکہ اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجۂ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔

مگر اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے معنی آفرینی اور نازک خیالی کو غالب کا شیوۂ خاص بتایا ہے۔ ذوق اور غالب کے علاوہ مومن خاں مومن آبِ حیات کے دوسرے ایڈیشن میں ہی سہی مگر ان خوش نصیب شاعروں میں شامل ہوجاتے ہیں جن پر آزاد کی رائے کو تذکروں کی رائج کردہ تعمیم کے بجائے تنقیدی موقف کے تعین کا نام دیا جاسکتا ہے:

> غزلوں میں ان کے خیالات نازک اور مضامین عالی ہیں، اور تشبیہ اور استعارے کے زور نے اور بھی اعلیٰ درجے پر پہنچا دیا ہے۔ معاملات میں ان کا انداز جرأت سے ملتا ہے۔ وہ اکثر اشعار میں ایک شے کو کسی صفت خاص کے لحاظ سے ذات شئے کی طرف نسبت کرتے ہیں، اور اس ہیر پھیر سے عجیب لطف بلکہ معانی پنہانی پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً:
>
> محو مجھ سا دم نظارۂ جاناں ہوگا
>
> آئینہ، آئینہ دیکھے گا تو حیراں ہوگا

متذکرہ آرا کی روشنی میں آزاد کی عملی تنقید بعض تجزیوں اور موازنوں کی بنیاد پر اردو تنقید کی آگے کی منزلوں کا سراغ دیتی ہے۔ وہ خود کو تذکروں کی محض چند گنی چنی اصطلاحوں میں اسیر نہیں رکھتے۔ یہ کوئی کم اہم

بات نہیں کہ ایک شاعر کو دوسرے سے الگ کرنے کی خاطر اس کی انفرادی پہچان کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ اس طرح تمام حد بندیوں کے باوجود وہ تذکروں کی نام نہاد تنقیدی رایوں پر اضافے کا انداز اپناتے ہیں اور اپنے زمانی سیاق وسباق میں الطاف حسین حالی کے مربوط اور منضبط تنقیدی تصوّرات کی تمہید ضرور بن جاتے ہیں؛ تاہم ان کی عملی تنقید کو بڑی مشکل سے اطلاقی تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس لیے کہ جن اصولوں کا اطلاق ہمیں آب حیات میں ملتا ہے وہ صرف آزاد کے تحت الشعور میں نظر آتے ہیں، ورنہ ان کی نظری تنقید تو منصوبہ بند طریقے سے نوآبادیاتی نظریہ سازی میں اسیر ہے۔ یہ محمد حسین آزاد کی نظری اور اطلاقی تنقید کی معائرت اور ناقدانہ شخصیت کے تضادات کا ایسا پختہ ثبوت ہے جس کا تجزیہ کرکے ان کی شخصیت پر پڑنے والے مرئی نوآبادیاتی اور غیر مرئی دباؤ کا اندازہ لگانا بہت مشکل نہیں رہ جاتا۔

سوال یہ ہے کہ مشرقی شعریات کے زیر اثر پروردہ آزاد کا ادبی مزاج اور فارسی اور عربی میں رائج شعری تدبیروں کا استعمال اگر ان کے نظریۂ شعر اور تصور لسانی سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا تو اس کے اصل محرکات کیا ہیں؟ یا وہ اس ضمن میں کس حد تک نوآبادیاتی مقاصد کو آگے بڑھانے میں معاون نظر آتے ہیں؟

محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر کی انگریزوں کے ہاتھوں معتوبیت اور پھر شہادت یا خود آزاد کی افتادِ طبع پر اقتدارِ وقت کی ہیبت اور نتیجے کے طور پر اپنی مصلحتوں کے باعث، ان کا نوآبادیاتی طریق کار کا آلۂ کار بن جانا یوں بھی غیر متوقع نہیں معلوم ہوتا۔ اس ضمن میں یہ تاریخی حقیقت بھی غور طلب ہے کہ ہندوستان میں انگریزی زبان کے نفاذ اور ذریعۂ تعلیم بنانے کی لارڈ میکالے پالیسی کے برخلاف انجمن کے صدر لائیٹنر، دیسی زبانوں کے ذریعہ مغربی تصورات کی ترویج کے طرف دار ہیں، جس کو ڈاکٹر محمد صادق نے ''مقامی زبانوں میں ایسا ادب پیدا کرنے کا نام دیا ہے جس میں مغرب کی روح سمائی ہوئی ہو۔'' لائیٹنر کے اس موقف کو نوآبادیاتی منصوبہ سازوں کی پشت پناہی حاصل ہے۔ اس لیے کہ اس طریق کار سے ہندوستانیوں کا مانوس ہونا بھی عین متوقع ہے اور ان کا غیر شعوری طور پر مغربی تہذیب کی برتری کا معترف ہونا بھی قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ کرنل ہالرائڈ کے عملی اقدامات، لائیٹنر کے نقطۂ نظر کو آگے بڑھاتے ہیں اور دونوں مل کر محمد حسین آزاد کے تسلیم شدہ علمی اور ادبی وقار اور اعتبار کو اپنے مقاصد کی تکمیل کا وسیلہ بنانے اور صورت حال کا استحصال کرنے میں پوری طرح کامیابی حاصل کرلیتے ہیں۔ چنانچہ نوآبادیاتی ایجنڈے کے مطابق مغرب کی تہذیبی برتری کو تسلیم کرانے کا جو منصوبہ زیر عمل تھا اس کا پہلا مرحلہ اردو والوں کو ان کے اپنے ادب، اپنی تہذیب اور اپنے ماضیِ قریب کی ثقافت سے برگشتہ کرنا اور اپنے ادب و کلچر کی بے وقعتی کا احساس دلانا تھا۔ خود کرنل ہالرائڈ نے انجمن کے پہلے مناظمے میں جو باتیں کہیں ان کی ہنرمندانہ تکرار محمد حسین آزاد کی ادبی نظریہ سازی میں صاف دکھائی دیتی ہے۔ ان کے الفاظ تھے کہ:

> یہ جلسہ اس لیے منعقد کیا گیا تھا کہ نظم اردو جو چند عوارض کے باعث تنزلی اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے، اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں۔ (آزاد، محمد صادق)

چنانچہ محمد حسین آزاد کے وسیلے سے ان نوآبادیاتی منصوبہ کاروں کے نقطۂ نظر کو منطقی اور مدلل

اسلوب مل جاتا ہے اور ان کے لکچر اور بعض دوسری تحریروں میں لفٹنٹ گورنر ڈونالڈ لائیٹز اور ہالرائڈ جیسے سربراہوں کے خیالات کی ترجمانی زیادہ قابل قبول انداز میں ہونے لگتی ہے جس کا اندازہ ان بعض عبارتوں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے جن میں آزاد نے اپنی روایت کی تحقیر اور انگریزی شعروادب کی افادیت اور معنویت کو نمایاں کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی ہے:

> عربی فارسی میں اس ترقی و اصلاح کے راستے سالہا سال سے مسدود ہو گئے ہیں۔
>
> (آب حیات) یا یہ کہ:
>
> فارسی کے اثر کا نتیجہ یہ نکلا کہ جو باتیں بدیہی ہیں اور محسوسات میں عیاں ہیں، ہماری تشبیہوں اور استعاروں کے پیچ در پیچ خیالوں میں آکر وہ بھی عام تصور میں جا پڑتی ہیں۔ کیوں کہ خیالات کے ادا کرنے میں ہم اول اشیائے بے جان کو جاندار بلکہ انسان فرض کرتے ہیں۔ بعد میں ایسے خیالات پیدا کرتے ہیں جو اکثر ملک عرب یا فارس یا ترکستان کے ساتھ مذہبی خصوصیات رکھتے ہیں۔

واضح رہے کہ یہ 'نیرنگ خیال' کے وہی محمد حسین آزاد ہیں جن کو تمثیلی مضامین کا بنیاد گزار کہا جاتا ہے۔ بہرکیف اردو اور فارسی کے رائج اسالیب کے نقائص کی نشان دہی کے بعد ان نقائص کے مداوا سے متعلق ان کا لکچر بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ مثلاً:

> ''انگریزی زبان ترقی و اصلاح کا طلسمات ہے۔'' یا یہ کہ:
>
> میں انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوب صورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کلام میں جان ڈالتے ہیں اور مضمون کی جان پر احسان کرتے ہیں... لیکن، ہمیں کیا... سن کر ترسیں، اپنے تئیں دیکھ کر شرمائیں۔ کاش ہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں، اتنی ہی قدرت نظم پر ہو جاوے، جن کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی میں موجود ہیں۔

مگر وہ اپنی عملی تنقید میں اس نوع کے کسی نوآبادیاتی نظریے کو اردو کے مزاج سے عدم مناسبت کے باعث استعمال نہیں کر پاتے اور اپنی نظری اور عملی تنقید کو دولخت بنا لیتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں ان کے نظریہ اور عمل کے مابین ایک خلا پیدا ہوتا ہے جو بالآخر اس مغربی یا نو استعماری نقطۂ نظر سے پُر ہوتا ہے جو نہ ان کا مزاج ہے، نہ تربیت اور نہ افتادِ طبع۔ چنانچہ آزاد کی تنقید، جدید اردو تنقید کے لیے جزوی طور پر بامعنی ہونے کے باوجود کسی فکری انضباط کے بجائے بعض سیاسی محرکات کی نمائندہ بن جاتی ہے۔ ●●

تکلم، بیانیہ اور افسانویت

سکندر احمد

''ایک چڑیا آئی، چونچ میں دانہ لیا، اور پُھرّ سے اڑ گئی۔''

قصہ گو نے کہنا شروع کیا۔ بادشاہ کی فرمائش جو تھی، کبھی نہ ختم ہونے والی کہانی کی۔ قصہ گو نے ابھی دو چار چڑیاں اڑائی ہی تھی، کہ بادشاہ نے تلوار نکال لی اور گرجتے ہوئے کہا ''اب تو صرف چڑیاں ہی اڑائے گا یا کہانی بھی شروع کرے گا، اگر تو نے ایک بھی چڑیا اڑائی تو میں تیری گردن اڑا دوں گا''۔ قصہ گو نے لرزتے ہوئے کہا۔ ''میں کہانی ہی تو سنا رہا ہوں''۔

قصّہ گو کے ساتھ بادشاہ نے کیا سلوک کیا، مجھے معلوم نہیں۔ تاہم ایک سوال تو اب تک جواب طلب ہے کہ آیا کہانی شروع بھی ہوئی یا نہیں؟ جواب اگر اثبات میں ہو تو اگلا سوال یہ ہے کہ کب شروع ہوئی؟ کیا پہلی چڑیا کے اڑنے سے شروع ہوگئی یا چڑیوں کی ایک مخصوص تعداد کے اڑنے کے بعد شروع ہوئی۔ جواب اگر نفی میں ہو تب دوسرا سوال ہوگا کہ چڑیوں کی وہ کون سی مخصوص تعداد ہے جن کے اڑنے کے بعد یہ کہا جاسکے کہ ''کہانی کا آغاز ہوگیا''۔ یا صرف چڑیوں کے اڑنے سے افسانویت قائم نہیں ہوسکتی، کچھ

اور چاہیے وسعت میرے بیاں کے لیے''۔

''کسی نے کسی کو کہا کہ کچھ ہوا''۔

یہ تعریف Barbara Herrnstein Smith کی ہے۔ ایک چڑیا کا بھی اڑنا ایک واقعہ ہے یعنی کہ ''کچھ ہوا''۔ بات ظاہر ہے کہ صرف واقعے کی ظہور پذیری ہی افسانویت کی ضمانت نہیں۔ آخر وہ کون سے لوازم ہیں جو ظہور پذیری کو افسانے میں تبدیل کر دیتے ہیں؟ ظہور پذیری کی بات چھوڑیے، موجودہ تناظر میں لفظ Narrative یعنی بیانیہ کا استعمال ان معنوں میں بھی ہو رہا ہے جن کا براہ راست تعلق کسی واقعے سے نہیں۔ مفصل مزید گفتگو آئندہ صفحات میں ہے۔ فی الوقت علاقہ صرف بیانہ اور بیانیے کے واقعاتی تناظر سے ہے جس کا اظہار تکلم کے ذریعے ہوتا ہے۔

روزمرہ کی زندگی میں ہمارا سابقہ ایسے بے شمار تحریری نمونوں سے پڑتا ہے جن کا تعلق کسی نہ کسی واقعے کی ظہور پذیری سے ہوتا ہے۔ تاریخ، وقائع نویسی، صحافت واقعات پر مبنی ہیں۔ افسانویت کی اصل بھی

واقعات پر ہی ٹکی ہوئی ہے۔ کوئی ایسا پیمانہ، کوئی ایسی کسوٹی قائم کی جاسکتی ہے جس کی بنا پر یہ کہا جاسکے کہ مخصوص بیانیہ افسانویت سے مملو ہے اور مخصوص بیانیہ افسانویت سے عاری ہے۔ یا پھر افسانویت ایک اضافی تصور ہے۔ یعنی کسی بیانیے میں افسانویت نسبتاً زیادہ ہے اور کسی میں (نسبتاً) کم۔ Barbara Herrnstein Smith کے برخلاف Noel Carroll جب بیانیہ یعنی Narrative کی تعریف کرتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ سرسری نہیں بلکہ جامعیت کی طرف گامزن ہے اور کلیہ سازی سے زیادہ قریب ہے۔ Barbara Herrnstein Smith جہاں بیانیے کے لیے صرف ایک واقعے کی ظہور پذیری کافی سمجھتی ہے: ''کچھ ہوا'' وہیں Noel carroll کے نزدیک کم از کم دو واقعات کی ظہور پذیری لازمی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے واقعات کے مابین ترتیب، تنظیم اور ربط کی کیا صورت ہو کہ یہ کہا جاسکے کہ افسانویت قائم ہوگئی۔

ایک اور گنجایش ہے۔ عین ممکن ہے کہ ایک بیانیہ 'افسانے' کے زمرے میں تو نہ آئے تاہم اسے 'افسانہ نما' کہا جاسکتا ہے۔ "Not a short story possess yet a story form" یعنی ''افسانویت'' ایک اضافی تصور کے طور پر ابھرتی ہے۔

بایں ہمہ دو یا دو سے زیادہ واقعات کے مابین ربط کی کیا صورت ہو کہ ''افسانویت'' قائم ہو جائے۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ واقعات موضوع کے اعتبار سے باہم مربوط ہوں۔ NoelCarroll کے نزدیک اگر واقعات کی جگہ صورت حال ہو تب بھی ''افسانویت'' قائم ہوسکتی ہے۔ ایک وضاحت ضروری ہے کہ NoelCarroll نے کہیں لفظ افسانویت (Fictionality) کا ذکر نہیں کیا ہے تاہم اس کی تحریروں سے صاف ظاہر ہے کہ Narrative سے مراد افسانہ اور Narrativity سے مراد Fictionality یعنی افسانویت ہے۔ سوال یہ ہے کہ بیانیے کی شروعات کہاں سے ہوتی ہے؟ اور کب یہ کہا جاسکتا ہے کہ بیانیے کی تشکیل ہوگئی؟ سب سے اہم سوال تو یہ ہے کہ آیا بیانیے کی تشکیل سے ہی افسانویت قائم ہوگئی؟

ہر بیانیے کی ابتدا تکلم (Utterance) سے ہوتی ہے۔ تکلم ہی کے حوالے سے بیانیہ جاری رہتا ہے اور تکلم پر ہی اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ تو کیا تکلم (Utterance) بیانیے کے حوالے سے افسانویت کی ضمانت ہے؟ یا تکلم (Utterance) سے افسانے تک سفر بیانیہ کے مرحلے سے گزرتے ہوئے اختتام پذیر ہوتا ہے۔ کوئی واحد طریق کار بیانیے کی اصل تک رسائی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ بیانیہ پر گفتگو کے لیے متعدد طریق کار ہوسکتے ہیں اور ان طریق کار کے باہمی ربط سے ایک سیر حاصل مکالمہ قائم ہوسکتا ہے تاہم کسی حتمی نتیجے تک نہیں پہنچا جاسکتا۔ افسانویت کے حوالے سے دو اور دو چار نہیں ہوسکتے۔ چار ہونے کی بات تو درکنار، دو اور دو پر بھی سوالیہ نشان لگائے جاسکتے ہیں۔ بہ قول Roland Barth: ''بیانیہ ہر عہد اور سماج اور ہر جگہ موجود ہے۔ انفرادی اور اجتماعی طور پر ہر شخص کا حوالہ بیانیہ ہی ہے۔ ''بیانیہ ہے اسی لیے میں ہوں''۔ بیانیہ کی حیثیت بین الاقوامی، ماورائے ثقافت اور ماورائے تاریخ ہے۔ یہ بس موجود ہے جس طرح زندگی موجود ہے۔''

یا Thomas King کے مطابق: "The truth of about story is all that we have." اگر سب کچھ بیانیہ ہے اور یہ ہمہ گیر اور ہمہ وقت ہے تو بیانیہ پر گفتگو کیوں ہو؟ بس ہے تو ہے! اور اگر ایسا ہے تو اچھے اور برے بیانیے کے درمیان، کارآمد اور بے کار بیانیے کے مابین، عمیق اور سطحی بیانیے کے مابین تفریق کی کیا ضرورت ہے؟ فی زمانہ بیانیہ بہ ذات خود بیانیاتی تصور سے تجاوز کر گیا ہے اور دیگر تصورات کی حدود میں داخل ہوگیا ہے۔ سری لنکا میں تمل باغیوں کی سری لنکائی فوج کے ہاتھوں شکست کے بعد ایک انگریزی اخبار نے سرخی جمائی: "Defeat of Tamil narrative in Sri Lanka." یعنی بیانیہ کا تعلق کسی واقعے یا مجموعۂ واقعات سے نہیں بلکہ ''موقف'' سے ہے۔ ''بیانیہ'' بہ معنی ''موقف'' کا استعمال انگریزی ذرائع ابلاغ میں بہ زبان فصیح ''کثرت'' سے نہیں بلکہ دھڑلے سے ہو رہا ہے۔ امریکی اخباروں میں اکثر اس طرح کی سرخیاں نظر آجاتی ہیں:

Israel and Palestine: A struggle over the compting narratives.

اس جگہ ہوسکتا ہے کہ بیانیہ کے پس منظر میں واقعات ہی ہوں تاہم بیانیہ، بہ ذات خود موقف ہے، واقعہ یا مجموعۂ واقعات نہیں۔

چوں کہ بیانیہ ونیلا کی خوشبو (Vanilla Essence) کی ہر پکوان میں موجود ہے، ایک ایسے مباحثے کی ضرورت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جس میں تکلم، بیانیہ اور افسانویت کے باہمی تعلقات پر گفتگو بھی ہو نیز اس تصور کے وسیع ترین تناظر پر بھی مکالمہ قائم ہو۔

دیکھنا یہ ہے کہ کب تکلم (Utterance) میں تکلم محض (Mere Utterance) رہتا ہے اور وہ کون سی شرائط و حالات ہیں جن میں تکلم بیانیہ شکل اختیار کر لیتا ہے اور وہ کون سے اسباب و علل ہیں جو بیانیہ محض (Mere Utterance) کو افسانویت عطا کرتے ہیں۔

''کسی نے کسی کو کہا کہ کچھ ہوا''۔

صرف مذکورہ جملہ بیانیہ کی تعریف نہیں ہوسکتی۔ کسی کو بھی Barbara Harrenstein Smith سے اختلاف ہوسکتا ہے۔ مذکورہ جملہ بیانیہ کی تمہید تو ہوسکتی ہے تعریف نہیں۔ اگر صرف ظہور پذیری ہی ضمانت ہے تو ایسی صورت میں میڈیا کی خبریں، تاریخ کے سپاٹ واقعات، وقائع نویسی، ڈائری کے منتشر اوراق اور اس قماش کی تمام پیش کش بیانیہ میں شمار ہوں گی۔ ماقبل اس کے کہ گفتگو اس بات پر ہو کہ ''بیانیہ کیا ہے''، یہ لازمی ہے کہ گفتگو کا محور و مرکز یہ ہو کہ ''بیانیہ کیا نہیں ہے''۔

''بیانیہ کیا نہیں ہے'' پر گفتگو شروع کرنے سے پہلے مختصراً ایک کسوٹی، ایک پیمانے کا تعین لازمی ہے جن پر پرکھ یا پیمایش کر کے یہ طے کیا جاسکے کہ مخصوص متن (Text) یا پیش کش (discourse) بیانیہ نہیں۔ میں صرف دو ماہرینِ بیانیات سے استفادہ کروں گا، Rimon Kennan اور Nayne D. Bowman جن کے نام ہیں۔

مذکورہ دونوں ماہرین کے نزدیک بیانیے میں دو خصوصیات کا ہونا لازمی ہے۔ Temporality یعنی زمانیت۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ واقعات کی ظہور پذیری ہی زمانیت کی ضمانت ہے کیوں کہ واقعات ہمیشہ وقت آئندہ کی جانب گامزن رہتے ہیں (Event, by its nature, always moves forward)۔ پیش روؤں نے بیانیے کی زمانیت (Temporality) کو زمانیت محض (Mere temporality) نہ کہہ کر دوچند زمانیت (Double Temporality) کہا ہے۔ اجمال کی تفصیل یا ابہام کی توضیح آپ جو سمجھ لیں، یہ ہے کہ واقعات کی ترتیب اپنی اصل خصوصیت میں آئندہ کی طرف گامزن رہتا ہے تاہم جب پیش کش کی شکل میں سامنے آتا ہے تو یہ زمانی ترتیب درہم برہم بھی ہوسکتی ہے اور اکثر ہوتی ہے کیوں کہ Flashback یعنی جست ماضی یا پس جستی اور Fast Forward یعنی جست مستقبل یا پیش جستی کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ لب ولباب یہ کہ واقعات کی اصل ترتیب اور بیانیہ میں پیش کردہ ترتیب ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں اور یکساں واقعات کی زمانی ترتیب دوچند ہوتی ہے یا ہوسکتی ہے، اسے ہی Double Temporality یا دو چند زمانیت کہتے ہیں۔ Wayre D Bowman ایک اضافی ذیلی خصوصیت Sitnatedness کا بھی ذکر کرتا ہے۔ میرے خیال میں، ہمیں اسے واقعات کے زمرے میں شمار کرنا چاہیے۔

بیانیہ کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ بیان (Narration) یعنی ترسیل کا ذریعہ۔ بیانیہ اور بیان (Narrative and Narration) لازم وملزوم ہیں۔ بات ظاہر ہے بغیر بیان کے بیانیے پر کوئی ڈسکورس، کوئی گفتگو، کوئی مکالمہ، کوئی مباحثہ قائم ہو ہی نہیں سکتا۔

بیانیہ دراصل انسانی مسائل اور تجربات کا مظہر ہے۔ ایسے تجربے شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ روز مرہ کے واقعات میں شامل رہتے ہیں جن سے انسان دوچار ہوتا رہتا ہے۔ جب متعلقہ تجربات کی ہیئت، ماہیت اور معنویت میں دوچند زمانیت اور ترسیل کے ذریعے ایک بڑے طبقے کو شریک کرنے کی سعی کی جائے، تو بیانیہ معرضِ وجود میں آتا ہے۔ مسائل و تجربات سے نبرد آزمائی تو غیر شعوری ہوتی ہے تاہم جب انھیں ان کے تناظر کے ساتھ شیئر کرنے کی کوشش کی جائے، تو بیانیہ ہی واحد ذریعہ ہے۔ ہم تقریباً روزانہ اوروں سے اپنے تجربات کا تبادلہ کرتے ہیں لیکن بیانیہ کی تشکیل نہیں کرتے۔ بیانیہ کا مخاطب (Audience) تمام دنیا ہے۔ آپس کی گفتگو محض آپسی ہوکر رہ جاتی ہے کیوں کہ اس کا تناظر محدود ہوتا ہے۔ ایسی گفتگو اپنے وسیع تناظر میں ''افواہ'' کی شکل تو اختیار کرسکتی ہے بیانیہ نہیں بن سکتی۔ خود کلامی بھی بیانیہ کی شکل تب ہی اختیار کرتی ہے جب اس میں دوسروں کو شریک کیا جائے۔ گفتگو اور خود کلامی تکلم محض (Mere Utterance) ہیں، بیانیہ نہیں۔ اپنے آپ ان میں زمانیت تو ہوسکتی ہے، ہوسکتا ہے دوچند زمانیت بھی ہو، تاہم ان کی ترسیل نہیں ہوتی۔ ان کا سفر دوچار قدموں تک محدود ہوتا ہے۔ بیانیہ کا سفر ہمہ وقتی ہوتا ہے۔ بیانیہ کے ذریعے انسانی تجربات وحوادث وقت کے تسلسل کے ساتھ وا ہوتے ہیں۔ یہ ایک سلسلہ ہے، گذر چکے

تجربات کا، گذرتے ہوئے حال کا اور متوقع مستقبل کا۔ ''تکلم محض'' کے زمرے میں صرف آپسی گفتگو اور خود کلامی ہی نہیں آتی۔ صحافتی خبریں، تاریخ کے سپاٹ واقعات، ڈائری کے منتشر اوراق اپنے آپ میں ''تکلم محض'' (Mere Utterance) ہیں۔ واضح رہے کہ یہ ''اپنے آپ میں'' ''تکلم محض'' ہیں۔ عین ممکن ہے جب ان کو تخلیقی پیرائے میں پیش کیا جائے تو ان میں ہمہ وقتی اور آفاقیت پیدا ہوجائے۔ ''تکلم محض'' کا پیرایۂ اظہار اس کا کینوس محدود ہوتا ہے۔ ''تکلم محض'' بیانیہ کا خام مال (Raw Material) تو ہوسکتا ہے، بیانیہ نہیں ہوسکتا۔ ''تکلم محض'' بیانیہ نہیں ہوتا، بیانیہ بن سکتا ہے۔ تاہم بیانیہ اپنی ابتدائی شکل میں ''تکلم محض'' ہی ہوتا ہے اور انتہائی شکل میں افسانے میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے بیانیہ اور افسانویت میں گہرا رشتہ ہے۔ ہر بیانیہ اپنے آپ میں افسانویت کا حامل ہوتا ہے، فرق صرف مقدار وتناسب کا ہوتا ہے۔ جب کوئی مورخ یا تاریخ کا طالب علم تاریخی واقعات کا ذکر بہ طور بیانیہ کر رہا ہوتا ہے تو اپنے آپ میں صحیح ہوتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح، جب ادب کا طالب علم کسی افسانے پر گفتگو کر رہا ہوتا ہے تو اسے بیانیے کے زمرے میں رکھتا ہے۔ تاریخ کے طالب علم کے پیش نظر بیانیے کی وہ شکل ہوتی ہے جس میں افسانویت مقدار وتناسب میں کم سے کم ہوتی ہے جب کہ ادب کے طالب علم کے پیش نظر مذکورہ بیانیے میں افسانویت مقدار وتناسب زیادہ سے زیادہ یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ اپنی بلند ترین سطح پر ہوتی ہے۔ اگر بیانیے کی ارتقائی لکیر کھینچی جائے تو کچھ اس طرح کی ہوگی:

(۱) تکلّم - بیانیے کی ابتدائی شکل - بیانیے کی درمیانی شکل
- بیانیے کی انتہائی شکل = افسانہ

(۲) بیانیے کی درمیانی شکل = صحافتی خبریں، تاریخی واقعات، سال نویسی، ڈائری نویسی

معروضی پیمانہ: ایک کوشش

بیانیے میں افسانویت کی پیمائش کے متعدد امکانات ہوسکتے ہیں۔ ایک طریقہ تو یہ ہوسکتا ہے کہ اسے سماجی علوم کے ایک شعبے کی طرح لیا جائے، ایک مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کی جائے اور مکالماتی فضا سے قارئین اپنے نتائج خود اخذ کریں۔ بایں ہمہ موجودہ صورت حال یہ ہے کہ بیانیہ اسپاٹ لائٹ میں نہیں بلکہ بیانیہ بہ ذات خود ایک اسپاٹ لائٹ ہے جس کی روشنی میں (جملہ نہیں) بیش تر عصری ڈسکورس کا جائزہ لیا جارہا ہے۔ Narrative دور حاضر کی انٹلکچوئل گفتگو کی من پسند اصطلاح بن چکا ہے۔ بین العلومی تناظر میں بیانیہ، بہ طور اصطلاح اس قدر رائج ہو چکا ہے کہ خالص ادبی حوالے سے مباحثہ قائم کرنے کی غرض سے رد وقبول کا عمل ناگزیر ہے۔

بیانیہ (Narrative) کئی شکلوں میں اپنی اصطلاحی معنویت کے ساتھ مستعمل ہے۔ مثلاً نفسیاتی تجزیے میں، نظریاتی موقف میں، زندگی کے تناظر میں، صحافت میں، تاریخ میں، وقائع نویسی میں وغیرہ وغیرہ۔ مذکورہ تمام علوم میں مستعمل لفظ Narrative کے جائزے کی چنداں ضرورت نہیں۔ دوچار

کے ذکر سے ہی ایک مفروضاتی ڈھانچے کی تعمیر ممکن ہے۔

نفسیاتی تجزیے کا ایک طریقۂ کار یہ ہے کہ معمول ماہرنفسیات کو ایک کہانی سناتا ہے۔ ماہرنفسیات متعلقہ کہانی کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے دہراتا ہے اور دونوں کہانیوں کے پیش نظر نتائج اخذ کرتا ہے۔ یہ طریقہ کار خالصتاً نفسیات کا معاملہ ہے۔ تاہم چوں کہ اس میں ''افسانویت'' پنہاں ہے، اسے ''بیانیہ اور افسانویت'' کے حدود اربعہ میں نہ لانے کی کوئی قابل قبول وجہ نہیں۔ شافر (Schafer) کے نزدیک جب معمول کچھ کہتا ہے تو اس کہے ہوئے یعنی بیان میں ایک کہانی چھپی ہوئی ہے۔ تاہم یہ کہانی، افسانویت کے عناصر دوزمانیت (Double Temporality) اور ترسیل سے مملو نہیں بلکہ ایک تصور (Assumption) یا مفروضہ (Hypothesis) ہے۔ شافر یا اس زمرے کے دیگر ماہرین لاکھ اسے بیانیہ کے نظری مباحث میں شامل کرنا چاہیں، نفسیاتی تجزیے کا ہوسکتا ہے کوئی بیانیاتی تناظر طول دے کر پیدا کرلیا جائے، افسانوی تناظر نہیں پیدا کیا جاسکتا۔ نفسیاتی تجزیے میں کہانی کے عناصر سے کہیں زیادہ بیانیہ سے پرے (Beyond Narrative) عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ مثلاً اگر کوئی معمول وقت سے پہلے Story Session کی غرض سے حاضر ہوتو یہ فکر وتردد کی علامت ہے، اگر دیر سے آئے تو جارحیت (Aggression) کا مظہر ہے اور اگر عین وقت پر آئے تو ضرورت سے زیادہ مطلقیت کی غمازی کرتا ہے۔ تاہم اگر آمد و رفت کا کوئی مخصوص نظام (Pattern) نہیں بنتا تو اسے منتشر اور پراگندہ ذہنیت کی نشانی متصور کیا جاتا ہے۔ بات ظاہر ہے نفسیاتی تجزیے کا کوئی بیانیاتی تناظر پیدا کرنا بال کی کھال نکالنے کے مترادف ہے۔

انڈین ایکسپریس (Indian Express) کی شاہ سرخی "Defeat of Tamil Narrative in Sri Lanka" پر لوٹتے ہوئے۔ اگر ایک بیانیے (Tamil Narrative) کی شکست ہوئی ہو تو ظاہر ہے ایک بیانیہ فتح یاب ہوا ہے۔ موجودہ تناظر فتح یاب بیانیہ سنہالی یعنی سری لنکا کے اکثریتی طبقے سے ہے۔ تاہم مذکورہ تصادم کا تعلق قومیت، زمین، مذہب، طاقت، انسانی حقوق طاقت وغیرہ سے تو ہوسکتا ہے، اس تصادم کا بیانیہ سے کیا تعلق ہے؟ اب کوئی کہہ سکتا ہے دونوں متصادم گروہوں کے اپنے اپنے مختلف بیانیے ہیں۔ مثلاً تملوں کا بیانیہ ان واقعات کا مجموعہ ہوسکتا ہے جن میں اقتدار سے بے دخلی، سنہالیوں کا نسل پرستانہ رویہ، آزادی کا ایک طویل سلسلہ وغیرہ ہوسکتے ہیں۔ سنہالوں کے بیانیے میں تملوں کی ہٹ دھرمی، باغیانہ تیور، تعداد سے زیادہ اختیار طلبی پر مبنی واقعات ہوسکتے ہیں۔ تاہم اس تصادم کے پس پشت صرف واقعات ہی نہیں بلکہ ان واقعات میں مخفی متحارب سچائیاں (Competing Truths) ہیں جن کا تعلق نظریاتی موقف (Ideological Stance) سے ہے۔ ایسے میں کوئی بھی ماہر بیانیات ہاتھ اٹھا دے گا اور کہے گا ''میں نے تو ایسا نہ کہا نہ سوچا''۔

تاریخ میں کم از کم واقعات تو ہوتے ہیں جن سے بیانیائی تناظر کی دریافت کی جاسکتی ہے۔ تاہم اگر یہاں بھی واقعات کے پس پشت متحارب سچائیاں (Competing Truths) اور متحارب سچائیوں میں مخفی نظریاتی موقف پر گفتگو ہونے لگے تو... ظاہر ہے بیانیہ کوئی ربر کا فیتہ نہیں کہ کھینچتا چلا جائے۔

Barbara Harrnstein کے مطابق ہمارے خواب (بہ شمول بہ حالت بیداری)، ہماری یادداشت، ہماری امیدیں، ہماری ناامیدی، ہمارے اندازے، ہماری پیش گوئیاں، ہمارے لائحۂ اعمال، ہماری گپ شپ، ہمارے خدشات، ہماری محبتیں، ہماری نفرتیں، ہماری ذاتی پسند ناپسند، غرض یہ کہ ہماری زندگی کے جملہ امور بیانیوں پر مشتمل ہیں۔

- جیسا کہ ظاہر ہے، درج بالا مفروضے میں مبالغہ آمیزی زیادہ، حقیقت پسندی کم ہے۔
- اگر ہم زندگی نہیں بلکہ بیانیے جی رہے ہیں تو پھر اس پر گفتگو کیوں؟ ٹھیک اسی طرح جس طرح دریدا نے کہا تھا: ''Deconstruction کیا نہیں ہے؟ سب کچھ۔''
- بیانیہ کیا ہے؟ سب کچھ۔
- بیانیہ کیا نہیں ہے؟ کچھ نہیں۔

تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ ہماری زندگی کا ایک قابل ذکر حصہ بیانیوں کے تبادلے میں گذرتا ہے اور حیرت انگیز طور پر متعلقہ بیانیے افسانوی بیانیے کی ہیئت لیے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہماری خودکلامیاں بھی اکثر بیانیائی عناصر سے مملو ہوتی ہیں نیز ہم اکثر ماضی کا ذکر، حال پر تبصرہ اور مستقبل کی پیش گوئی بھی بیانیوں کی شکل میں کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں بیش تر کاوشیں بھی بیانیوں ہی کی طرح گامزن ہوتی ہیں۔ لب لباب یہ کہ تبادلہ شدہ بیانیے، ہماری خودکلامیاں، ماضی، حال اور مستقبل کا تذکرہ، ہماری کاوشوں میں ایک حیرت انگیز مماثلت ہوتی ہے اور وہ یہ کہ ان میں آغاز، درمیان اور اختتام، اسی ترتیب میں پائے جاتے ہیں جس ترتیب میں ارسطو نے Mythos کی وقوع پذیری کو پیش کیا تھا۔ تاہم Mythos کے برعکس درمیان میں تصادم اور کلائمکس ہو یہ ضروری نہیں۔ واضح رہے کہ ارسطوئی Mythos کی ترتیب کچھ یوں ہے۔

تعارف (آغاز)　تصادم اور کلائمکس　تحلیل

متقدمین، متوسطین اور متاخرین نے Mythos میں واقعات کی ظہور پذیری کی متعدد تراتیب پیش کی ہیں۔ درج بالا ترتیب ان میں سے ایک ہے۔ یہ ترتیب واحد نہیں، ترتیب محض ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر درمیان میں تصادم اور کلائمکس نہ ہو تو ایسی صورت میں مستقیم بیانیہ صرف واقعات کا تسلسل بن کر رہ جائے گا مثلاً زید پیدا ہوا، جوانی میں شادی کی، بچے پیدا کیے، بڑھاپے میں فوت ہوگیا۔ اگر یہ انسانی زندگی کی Narrative ہے تو پھر جانوروں نے کیا جرم کیا ہے کہ انھیں اس تھیوری کے اطلاق سے محروم رکھا جائے۔ خود اس خاکسار کے گھر کے روشن دان میں کبوتر کے جوڑے نے گھروندا بسایا، انڈے دیے۔ انڈوں سے بچے نکلے، بڑے ہوئے اور اڑ گئے۔ آخر انسانی زندگی کے بیانیے اور جانوروں کی زندگی کے بیانیے میں فرق ہی کیا ہے؟

فرق ہے۔ پہلا تو یہ کہ جانور اپنی زندگی کے نہ تو مشاہد ہیں نہ ہی راوی۔ انسان اشرف المخلوقات ہونے کی وجہ سے اپنی زندگی کو Theorise کرسکتا ہے، جانور نہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ جانوروں کے بیش تر (جملہ نہیں) اعمال جبلی ہوتے ہیں، شعوری نہیں ہوتے جب کہ انسانوں کے بیش تر (جملہ نہیں) اعمال

شعوری ہوتے ہیں، جبلی نہیں ہوتے۔ مزید براں، جیسا کہ Strawson نے کہا ہے زندگی اور بیانیہ کے مابین تعلق کبھی تو مشاہدہ بیان اور معیاری نظریے کی مخلوط شکل میں۔

بات کو آسان کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ لوگ اپنی زندگی کو بیانیے کی طرح اس لیے جیتے ہیں کہ اگر غور سے پرکھا جائے تو یہ طرز حیات افسانوی مجموعے کی شکل میں ابھرتا ہے۔ یہاں افسانوی مجموعے سے مراد زندگی کے وہ تجربات ہیں جو آغاز، درمیان اور اختتام کی ترتیب میں پیش آتے ہیں، افسانوی مجموعے سے مراد انتھالوجی نہیں۔ معیاری نظریے سے مراد یہ ہے، جب انسان گذشتہ بیانیوں پر نظر ڈالتا ہے تو اس کی آئندہ کوشش یہ ہوتی ہے کہ اپنی زندگی کو مکمّل، ذاتی عرفان کے ساتھ مخصوص تشخص سے مملو، کھرے پن سے لب ریز جیے۔

جانوروں کے بیانیے اور انسانوں کے بیانیے میں افتراق کی گنجایش ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں انسانی تجربوں کا مشاہد اور بیان کنندہ خود انسان ہوتا ہے۔ جانوروں کے بیانیے میں یہ ممکن نہیں۔ تاہم انسان جانوروں کے خارجی بیانیے کا مشاہد بھی ہو سکتا ہے اور بیان کنندہ بھی۔

زندگی بہ طور بیانیہ پر مفصل گفتگو کو آئندہ کے لیے چھوڑا جائے۔ تاہم بیانیہ کے اس وسیع ترین تناظر میں اس بیانیے کو کس طرح تلاش کیا جائے کہ تناظر سمٹ جائے اور بیانیہ اور افسانہ اس قدر قریب ہو جائیں کہ اگر ایک پر گفتگو کر لی تو دوسرے پر گفتگو ہو گئی۔

ایک طریقہ تو Hayden white نے سجھایا۔ ماقبل بیانیات (Proto Narratology) کے حوالے سے روسی ہیئت پسندوں کی دو اصطلاحیں ہیں Fabula، فابلا اور Schuzet یعنی شوزے۔ فابلا افسانے کے وہ عناصر ہیں جو تجریدی (Abstract) شکل میں موجود رہتے ہیں، جب کوئی فن کار انھیں یکجا کر کے ایک منظّم شکل میں پیش کر دے تو اسے شوزے کہا جا سکتا ہے۔ فابلا سے شوزے تک کا سفر دراصل تخلیقیت اور فن کاری کا سفر ہے۔ پیش کش جس قدر خود تخلیقیت اور فن کاری سے مملو ہوگی اس قدر افسانویت سے قریب ہوگی۔ فن کاری اور تخلیقیت کا کوئی معروضی پیمانہ تو مقرر نہیں کیا جا سکتا تاہم پیش کش کی مختلف شکلوں سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ایک صحافتی خبر یہ آئی تھی کہ ہندوستان میں بردہ فروشی اب تک جاری ہے۔ ایک صحافی اشونی سرین ایک آدی باسی عورت، جس کا نام کملا تھا، کو خرید لایا۔ اخباروں میں زبردست گھما گھمی رہی۔ خوب ہنگامہ رہا۔ تاہم واقعے کی نوعیت اخباری ہی رہی۔ کسی فلم والے نے اس واقعے پر مبنی ایک Screen play لکھا اور فلم بنا ڈالی۔ بنیادی واقعہ تو ایک ہی رہا لیکن ذیلی واقعات، ہر چند کہ اختراعی تھے، زبردست تخلیقیت کے حامل تھے۔ کملا کے تعلق سے اخباری خبر اور فلم ''کملا'' کا فابلا تو ایک ہی تھا تاہم پیش کش الگ الگ نوعیت کی تھی۔ اخباری خبر میں تخلیقیت برائے نام بھی نہیں تھی جب کہ فلم ''کملا'' میں بھرپور تخلیقیت تھی۔ جب ہم اور آپ اخباری خبر کے حوالے سے گفتگو کریں گے تو صرف بیانیے پر گفتگو کریں گے جو Mere utterance یعنی تکلم محض کے زمرے میں آئے گا۔ لیکن جب فلم ''کملا'' پر گفتگو کریں گے تو بیانیہ تکلم محض

نہیں رہے گا بلکہ یہ گفتگو بہ یک وقت بیانیہ اور افسانویت دونوں سے مملو رہے گی۔ انارکلی ہو سکتا ہے تاریخی کردار نہ ہو۔ چلیے یہ مان لیں کہ یہ ایک تاریخی کردار ہے۔ چلیے یہ بھی مان لیں کہ اکبراعظم نے اسے دیوار میں زندہ چنوا دیا تھا۔ تاہم امتیاز علی تاج نے اسے دیوار میں چنوا دیا لیکن کے۔ آصف نے تو کمال امروہوی کے ذریعے انارکلی کی جان بخشی کروا دی۔ ان دونوں پیش کش میں صرف ایک مماثلت ہے اور وہ مماثلت یہ ہے کہ اکبراعظم کے زمانے میں ایک کنیز تھی جس کا نام انارکلی تھا۔ دیوار میں زندہ چنوانے کا واقعہ تو مشتبہ ہے۔ اس ایک مختصر سے فابلا سے دو شوزے پیش کیے گئے اور دونوں زبردست فن کاری اور تخلیقیت سے لب ریز ہیں۔ فن کاری اور تخلیقیت کی پیمایش ناممکن سہی تاہم انھیں محسوس تو کیا ہی جا سکتا ہے۔

آگے بڑھنے کے پہلے چند امور پر گفتگو شاید دلچسپی کا حامل ہو۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ فابلا پہلے سے ہی موجود رہتا ہے شوزے تو تنظیم محض ہے۔ چند ماہرین بیانیات (Narratologists) کے نزدیک فابلا ایک ہوائی تصور ہے کیوں کہ جب متن یا پیش کش سامنے آتا ہے تب بھی پیش کش یعنی شوزے سے ہی یہ اخذ کیا جاتا ہے یعنی پیش کش (شوزے) کی حیثیت اولین ہے، فابلا کی نہیں۔ میرے خیال میں دونوں مفروضے صحیح ہیں۔ ہر چند کہ فابلا تجریدی شکل میں موجود رہتا ہے، اسے دریافت کرنا ناممکن ہے جب تک کہ یہ پیش کش کی شکل جیسے ناول یا افسانے میں منظّم نہ ہو جائے۔ ہندی میں ایک شعر ہے جس کے معنی کچھ یہ ہیں کہ استاد اور بھگوان دونوں موجود ہیں۔ میں کس کے پاؤں پڑوں۔ میں تو گرو کے پاؤں پڑوں گا کیوں کہ انھوں نے ہی مجھے بتایا کہ بھگوان کون ہیں۔ دراصل شوزے ہی یہ بتاتا ہے کہ فابلا پہلے سے موجود تھا۔ دراصل یہ ایک لاحاصل بحث ہے بالکل انڈے اور مرغی والی، یعنی پہلے معرض وجود میں کون آیا۔

بہرحال بیانیہ اور افسانویت کے مابین تعلق دراصل تناسب کا ہے۔ بیانیہ کی دیگر شکلیں مثلاً تاریخ نویسی، وقائع نویسی، صحافتی خبریں، عین ممکن ہے کہ افسانویت کی حامل ہوں تاہم تناسب اسی قدر قلیل ہوگا کہ انھیں افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔ سب سے بڑی بات تو یہ کہ ان میں زمانیت (Temporality) تو ہو سکتی ہے، دوچند زمانیت (Double Temporality) نہیں ہو سکتی۔ بہ الفاظ دیگر حد سے حد ان کی حیثیت فابلا کی ہو سکتی ہے یعنی افسانے کا خام مواد جس کے استعمال و ترتیب سے شوزے یعنی افسانے کو پیش کش کے طور پر سامنے لایا جائے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ فابلا کے بارے میں عام تصور یہ ہے کہ یہ تجریدی (Abstract) شکل میں موجود رہتا ہے تاہم جب حقیقی اور دستاویزی Real and documented واقعات پر مبنی افسانے پیش کیے جائیں تو ایسی حالت میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ لازمی نہیں کہ فابلا بہرحال تجریدی ہی ہو، یہ بالکل سامنے کی چیز بھی ہو سکتی ہے۔ Real and documented واقعات سے مراد تاریخ، وقائع نویسی، صحافتی خبروں پر مبنی واقعات ہیں۔ جیسے ہی واقعات کی زمانی ترتیب کو درہم برہم کیا جائے گا، زمانیت (Temporality) دوچند زمانیت (Double Temparity) میں تبدیل ہو جائے گی یعنی ایک ترتیب تو وہ جو گھڑی کی سوئی اور کلینڈر کی تاریخ کے ساتھ آئندہ کی طرف گامزن ہوگی، دوسری ترتیب وہ جو افسانے میں پیش کی جائے گی، جس میں

عین ممکن ہے (لازمی نہیں) کہ کہانی درمیان سے شروع ہو، پہلے ظہور پذیر واقعات بعد میں، بعد میں ظہور پذیر واقعات پہلے آئیں۔ یعنی واقعات کے ایک ہی مجموعے میں دو چند زمانیت ہوگی، ایک حقیقی اور دوسری پیش کردہ۔ یہ تو ہوئی بیانیہ اور افسانویت کے مابین تعلق کی بات۔ بیانیہ ان معنوں میں بھی لیا جاسکتا ہے جن کا افسانہ اور افسانویت سے دور دور تک کوئی علاقہ نہ ہو۔ مثلاً انگریزی میں کہا جاتا ہے Plato کا بیانیہ Fraud کا بیانیہ۔ بعض کے نزدیک ایسے میں بیانیے سے مراد علم برائے ترسیل ہے، واقعہ برائے ترسیل نہیں۔ واضح رہے کہ افسانویت کے لیے لازمی ہے کہ اس میں زمانیت ہو، بہتر ہے کہ دو چند زمانیت ہو اور متعلقہ واقعات کی زمانیت (دو چند) کے ساتھ ترسیل ہو۔

بیانیے کے بین العلومی تصور کی متعدد جہات ممکن ہیں تاہم ان کا افسانے اور افسانویت سے براہ راست کوئی علاقہ نہیں۔ دیکھنا تو ہے کہ دو چند زمانیت (Double Temporility) اور ترسیل تو قائم ہوگیا، کیا افسانویت بھی قائم ہوگئی؟ آئندہ گفتگو میں اس سوال کا جواب ڈھونڈنے کی سعی ہے۔

افسانویت: ایک معروضی پیمانے کی گنجائش:

E.M.Forster کے دو جملے افسانے اور پلاٹ کے حوالے سے ضرب الامثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

King died then the queen died.

King died then the queen died of grief.

پہلا جملہ کہانی ہے جب کہ دوسرا جملہ پلاٹ ہے کیوں کہ مذکورہ جملے میں پہلے اور دوسرے واقعے کے درمیان علت و معلول کا رشتہ ہے۔

E.M.Forster کے مفروضے کو بنیاد بنا کر چند معاصرین نے ایک دلچسپ مکالمہ قائم کیا اور افسانویت اور اس کے قواعد و منطق پر زبردست گفتگو کی۔ شروعات تو Coldby اور Beaugrande نے کی۔ انھوں نے پلاٹ کو افسانویت کا لازمی جزو قرار دیتے ہوئے یہ کہا کہ یہ چنداں ضروری نہیں کہ دو واقعات میں پہلا واقعہ دوسرے واقعے کی لازمی وجہ ہو۔ ایسا نہیں بھی ہوسکتا ہے۔ ان کے مطابق مجموعۂ واقعات کا معاملہ مضمرات (Implications) پر منحصر کرتا ہے اور اس کی چار صورتیں ممکن ہیں۔

(۱) پہلا واقعہ دوسرے واقعے کی ظہور پذیری کے لیے لازمی حالات پیدا کرے جیسا کہ King died والے معاملے میں ثابت ہے۔

(۲) پہلا واقعہ دوسرے واقعے کے لیے لازمی تو نہیں تاہم کافی (Not necessary but sufficient) حالات پیدا کردے۔

(۳) پہلا واقعہ دوسرے واقعے کا سبب ہو یعنی کسی بھی منطقی فکر والے انسان کے لیے یہ مدلل ہو کہ وہ ایسا کرے (واضح رہے کہ ایسا کرنے سے یہ مراد نہیں کہ ایسا ہی کرے)۔

(۴) ایسا نہیں کہ گذشتہ واقعات ہی آئندہ واقعات کے محرک ہوں، یہ بھی ممکن ہے کہ آئندہ

واقعات گذشتہ واقعات کے مقاصد و محرکات کو خط کشید کریں یعنی بعد میں یہ پتا چلے کہ آیا پہلے ایسا کیوں ہوا تھا۔

آگے بڑھنے سے پہلے شاید یہ بتانا ضروری ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے افسانے ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں ان امور پر اچھی خاصی گفتگو کی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

''جب مجھے علت یعنی Cause اور سبب یعنی reason کا فرق معلوم ہوا تو میں نے یہ نتیجہ نکالا کہ لازماً ایسا نہیں کہ کسی چیز کی علت معلوم ہوجائے تو اس کا سبب بھی معلوم ہوجائے۔ مثلاً کسی شخص کا قتل ہوجائے اور لاش کا معائنہ کرکے ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ وہ پستول کی گولی سے مرا ہے تو یہ محض علت قتل معلوم ہوئی۔ اس سے یہ کہاں معلوم ہوا کہ اس قتل کا سبب کیا ہے؟'' (سوار اور دیگر افسانے۔ ص ۳۴۱) فاروقی صاحب نے درج بالا چار نکات میں نکتہ نمبر (۱) اور نکتہ نمبر (۳) کے درمیان جو کنفیوژن پیدا ہوسکتا ہے، اسے دور کردیا۔

دوسری بات یہ ہے کہ موجودہ گفتگو میں افسانویت مضمر ہے پلاٹ یا ''پلاٹ نما'' میں کیوں کہ تھیسس King died then the Queen died of grief کی توسیع محض ہے۔ تاہم یہ امر اہم ہے کہ پوری گفتگو میں افسانویت اپنے مختصر ترین خد و خال کے ساتھ ابھرتی ہے اور ''بیانیہ'' اور ''افسانہ'' کے درمیان دو چند زمانیت (Double Temporality) اور بیان (Narration) کی مماثلت کے باوجود جو مغائرت ہے، نہایت ہی خوش اسلوبی سے واضح ہوجاتی ہے۔ دراصل ہوتا یہ ہے کہ روز مرہ کی زندگی میں ہمارا واسطہ ایسی تحریروں سے ہوتا ہے جن میں دو زمانیت بھی ہوتی ہے اور ترسیل بھی، تاہم ان میں ''افسانویت'' نہیں ہوتی۔ مثلاً ۲۲ مئی ۲۰۱۰ میں منگلور میں ایرانڈیا کا ایک طیارہ حادثے کا شکار ہوا۔ ایک انگریزی اخبار نے لکھا: ''۲۲ مئی ۲۰۱۰ میں ایرانڈیا کا ایک طیارہ حادثے کا شکار ہوا، ٹھیک ان ہی حالات میں ایرانڈیا کا ایک طیارہ پٹنہ میں حادثے کا شکار ہوا۔''

Noel Carroll نے ''افسانویت'' سے مملو بیانیے (بیانیہ) کی حدود اربعہ کچھ اس طرح متعین کی ہے۔

> "Narrative discourse is comprised of more than one event and/or state of affairs that are connected and are wont a unified object and perspicuously ordered in time."

یعنی (افسانویت سے مملو) بیانیائی پیش کش کم از کم ایک سے زیادہ واقعات پر مشتمل ہوتا ہے اور منسلکہ واقعات کا ایک مشترکہ موضوع ہوتا ہے ساتھ متذکرہ واقعات ایک زمانی تنظیم کے مبہم طور پر تابع ہوتے ہیں''۔

اب ذرا طیاروں کے حادثے کی رپورٹنگ دیکھی جائے۔

(۱) واقعات ایک سے زیادہ ہیں۔

(۲) ایک مشترکہ موضوع بھی ہے۔

تاہم کوئی واضح یا مبہم زمانی تنظیم نہیں ہے کیوں کہ جنھیں پٹنہ کے حادثے کا علم ہے، وہ تو زمانی

تنظیم دریافت کرلیں گے لیکن جنھیں نہیں معلوم وہ تو یہ سمجھ لیں گے کہ پٹنہ کا واقعہ پہلے پیش آیا تھا اور منگلور کا حادثہ بعد میں۔ تھوڑا اور پیچھے جائیں اور یہ فرض کرلیں کے زمانی تنظیم (Temporal Ordering) موجود ہے تاہم

(۱) کیا پہلا واقعہ دوسرے واقعے کی علت ہے؟
(۲) کیا پہلا واقعہ دوسرے واقعے کا سبب ہے؟
(۳) کیا پہلا واقعہ ایسے حالات پیدا کردیتا ہے کہ دوسرا واقعہ ظہور پذیر ہوجائے؟
(۴) کیا بعد کے واقعے سے پہلے واقعے کے مقاصد اور محرکات کا کوئی عندیہ ملتا ہے؟

اگر چاروں سوالوں کے جواب نفی میں ہیں تو یہ تو ضرور ہے کہ مذکورہ رپورٹنگ بیانیہ تو ہے تاہم اس میں افسانویت نہیں ہے۔ اگر یہ بیانیہ افسانہ نہیں تو کیا ہے؟ آپ چاہیں تو اسے Story form کہہ سکتے ہیں اردو میں ''افسانہ نمبر'' بھی کہہ سکتے ہیں۔ ویسے یہ وقائع نویسی (Chronicle) کے زمرے میں آئے گا جس کا عنوان ہوگا ہندوستان میں ''فضائی حادثات''۔ جب تک یہ اخبار کی زینت بڑھائے گا اسے Annals کہیں گے۔

اب ذرا ایک اور مجموعۂ واقعات کو دیکھیں:

''ایک شخص چوری کی غرض سے زیور کی دوکان میں داخل ہوا اور باہر نکلتے ہی پکڑا گیا''۔

اس مجموعۂ واقعات میں ''افسانویت'' ہے یا نہیں؟ چوری ہوئی یا نہیں اس کا عندیہ نہیں ملتا تاہم ''چوری کی غرض سے دوکان میں داخل ہونا'' ایسے حالات پیدا کردیتا ہے کہ دوسرا واقعہ ''باہر نکلتے ہی پکڑا جانا'' ظہور پذیر ہوجاتا ہے۔ واضح رہے کہ پہلا واقعہ اپنے آپ میں لازمی نہیں J.L. Mackia اسے INUS حالات کہتا ہے یعنی:

Insufficient but Necessary Unnecessary but Sufficient.

یعنی ''ناکافی تاہم ضروری غیر ضروری تاہم کافی''

ماقبل واقعات اپنے آپ میں کافی ہوں یا ضروری ہوں، یہ لازمی نہیں تاہم ان کی نوعیت اس قماش کی ہونی چاہیے کہ بعد میں آنے والے واقعات کی ظہور پذیری کے لیے ممکنہ (لازمی نہیں) حالات پیدا کردے۔

اس گفتگو سے ''افسانویت کی منطق'' کو بھی اخذ کیا جاسکتا ہے جو منطق کلام یعنی Discursive Reasoning سے الگ شناخت رکھتا ہے۔ مثلاً درج ذیل بیان (Narrations) پر غور کریں۔

۱- ''تمام انسان پابند مرگ ہیں سقراط بھی انسان تھا لہٰذا پابند مرگ تھا''۔
۲- ''سقراط ایک انسان تھا جس نے روایتی علوم پر سوالیہ نشان کھڑے کیے۔ اس پر کفر کا الزام

لگا اور اسے زہر پینے پر مجبور کردیا گیا لہٰذا وہ موت کا شکار ہوگیا''۔

دونوں Narrations میں ایک منطقی ربط ہے۔ آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ دونوں Narrations کی منطق میں واضح فرق ہے۔ پہلے Narration میں سقراط کی موت کی وجہ اس کا انسان ہونا ہے جو کہ ایک لازمی شرط ہے۔ دوسرے Narration میں روایتی علوم پر سوالیہ نشان لگانا موت کی ایک وجہ تو ہوسکتی ہے لازمی شرط نہیں ہوسکتی۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سقراط کے زہر پینے کا واقعہ حقیقی زندگی سے مماثلت (Life Like) رکھتا ہے اور قابل یقین بھی ہے۔ واضح ہے کہ دونوں شرائط بہ یک وقت لازمی نہیں۔ اگر واقعات (Life Like) نہ بھی ہوں تاہم بیانیے کی داخلی صورت حال اسے قابل یقین بنانے میں کامیاب ہوجائے تو افسانویت کی منطق قائم ہوجائے گی۔

افسانویت: بیانیات سے پرے:

(Fictionality: Beyond Narratology)

اس مضمون میں تا حال ''افسانویت'' پر جتنی بھی گفتگو ہوئی ہے، بیانیہ کے حوالے سے ہوئی ہے یعنی مکالمے (Discourse) کا ڈانڈا کہیں نہ کہیں بیانیات (Narratology) سے جا کر مل جاتا ہے۔ تاہم Narratology ایک ایسا علومیہ ہے جس کی عمر ابھی پانچ دہائی سے بھی کم ہے جب کہ ''افسانویت'' پر گفتگو اور ادب پر گفتگو تاریخی اعتبار سے تقریباً متوازی چلتی ہے۔ وجہ بالکل واضح ہے۔ قدیم یونان میں خواندگی اور فکشن کا آغاز اور ارتقائی سفر کی ابتدا ہم وقت (Synchronic) ہے۔ یعنی عہد عتیق سے لے کر ۱۹۶۰ کے آس پاس (Narratolgy کی ابتدا) تک افسانویت کا جو بھی تناظر ہے اس کا Narratology سے کوئی علاقہ نہیں۔ دوسری سب سے اہم بات یہ ہے کہ بیانیات (Narratology) میں ''افسانویت'' کے لیے Fictionality کا نہیں بلکہ Narraticity کا استعمال ہوتا ہے۔

''افسانویت'' کی شعریات پر گفتگو تاریخی حوالوں سے ہوسکتی ہے اور واقعتاً ہوئی بھی ہے۔ تاہم اسے آئندہ کے لیے چھوڑا جاسکتا ہے۔ موجودہ گفتگو ''افسانویت'' پر بیانیات (Narratology) کے حوالے سے رد و قبول کے امکانات پر مرکوز ہے۔

واقعہ یوں ہے کہ Kate Hamburger نے ۱۹۵۷ میں جرمن میں ایک کتاب لکھی "Die logiks der Dirhtoig" کے نام سے۔ اس کتاب کا فرنچ ترجمہ Logique dos genres litteraires کے نام سے ہوا۔ ایک انگریزی ترجمہ بھی موجود ہے جس کا نام "The logic of literature" ہے۔ کتاب میں دیگر باتوں کے علاوہ دو اہم نکات ہیں۔ پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ کیا ادب کی مختصر ترین وضاحت (تعریف نہیں) ممکن ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ Narratology کس طرح ''افسانویت'' کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ پہلا نکتہ زیادہ اہم ہے لیکن اس پر گفتگو آئندہ ہے۔ پہلے تو یہ دیکھا جائے کہ Narratology کی ناکامی سے کیا مراد ہے۔

جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، بیانیات (Narratology) کا تعلق بیانیے (Narrative) سے ہے۔ جہاں بیانیہ ہوگا بیان کنندہ بھی ہوگا۔ یہاں Narratology کے لیے اردو اصطلاح ''راوی'' مناسب نہیں کیوں کہ تناظر میں Narrator - Narrative - Narratology یعنی بیانیات- بیانیہ- بیان کنندہ زیادہ مناسب ہے۔

از روئے بیانیات اگر بیانیہ ہے تو اسی حوالے سے ایک بیان کنندہ (Narrator) کی موجودگی نظری طور پر لازمی ہے۔ اگر وہ متن کا کردار ہے، تو اس کی نظری موجودگی داخل در متن (Homodiegetic) ہے اور اسے آپ واحد متکلم بیان کنندہ کہہ سکتے ہیں۔ اسی طرح اگر وہ خارج از متن ہو تو اس کو Heterodiegetic کہیں گے۔ اسے عام طور پر غائب راوی کہتے ہیں۔ Kate Hamburger اس مظہر (Phenomenon) کو نہیں مانتی ہیں۔ ان کے نزدیک واقعات اور ان کے بیان کی حیثیت ''اصل میں دونوں ایک ہیں'' کی ہے۔ بیان کسی اصل یا نظری بیان کنندہ کا تابع نہیں بلکہ اس کی نمو پذیری از خود ہے کیوں کہ یہ بیانیہ میں ہی مضمر ہے۔ بہ الفاظ دیگر افسانویت قائم کرنے کے لیے کسی نظری راوی یا بیان کنندہ کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ افسانہ اپنا بیان کنندہ آپ ہے۔ اسے کسی داخلی یا خارجی راوی/ بیان کنندہ کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ افسانہ اور افسانے کا بیان ایک ہی سکے کے دو پہلو ہیں۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ واحد متکلم بیان کنندہ ''افسانویت'' قائم نہیں کر سکتا۔ اس موضوع پر نظری مباحث آتے ہیں۔ Kate Hamburger نے بیانیات کی بنیاد پر ہی کاری ضرب لگادی، کیوں کہ اس کے نظری مباحث یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہیں کہ Narratology کی نوعیت ایک علومیے کی ہے جو صرف اور صرف سطحی بحث کرتا ہے جب کہ بیانیے میں ''افسانویت'' اس کی عمیق ساخت (Deep Structure) میں مضمر ہے نہ کہ سطحی ساخت (Superficial Structure) پر۔ حالاں کہ Kate Hamburger بیان کنندہ کی نہیں بلکہ اظہار کنندہ کی بات کرتی ہیں تاہم جب وہ اظہار کنندہ پر مباحثہ قائم کرتی ہیں تو واقعی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ Narratology ایک سطحی علومیہ ہے۔

اتفاق یہ ہے کہ Kate Hemburger کے نظریاتی مباحث کی بنیاد ''تکلم'' ہے جو کہ اس مضمون کے عنوان کا ابتدائی جز بھی ہے۔ Kate Hamburger کے رویے کو ہم نیم لسانی کہہ سکتے ہیں، حالاں کہ کہنے والے نے اسے مکمل لسانی بھی کہا ہے۔ میں نیم لسانی اس لیے کہتا ہوں کہ پورے تناظر میں لسان کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے، بات ''تکلم'' سے شروع ہوتی ہے۔ انگریزی زبان میں آپ اسے Utterance کہہ سکتے ہیں۔ پورے تناظر کو چند سوالات کے ذریعے روشن کیا جا سکتا ہے۔ وہ سوالات کچھ یوں ہیں:

ا- کیا وہ لسانی اظہار جو ادب پیدا کرتا ہے، حقیقی زندگی کی سوچ اور ترسیل کے اظہار سے عملی طور پر مختلف ہوتا ہے۔

۲- پہلے سوال کا جواب اگر اثبات میں ہے تو یہ مغائرت کی حد کیا ہے؟

جرمن زبان میں نظم/ شاعری کو Dichtung کہا جاتا ہے، لیکن Kate Hamburger Dichtung کو خالص ادب کے معنوں میں لیتی ہیں اور ان کے نزدیک ''افسانہ'' ہی خالص ادب کا نمائندہ مظہر ہے۔ لہٰذا اس ڈسکورس میں Dichtung سے مراد افسانہ ہے۔

سوالات پر لوٹتے ہوئے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ تکلم (Utterance) جو ادب کی نمائندگی کرتا ہے، حقیقی زندگی کے تکلم (Real life utterance) سے مختلف ہوتا ہے۔ جب اس کے حدود اربعہ کو متعین کیا جائے گا تو واقعی ایسا محسوس ہوگا۔ مگر فکشن کا ہے انداز بیاں کچھ اور۔

تکلم حقیقی کا انداز بیان کچھ ایسا ہوتا ہے کہ اس میں ''افسانویت'' نہیں ہو سکتی مثلاً صیغہ واحد حاضر متکلم ''میں'' جسے آپ "I origo" کہہ سکتے ہیں ''تکلم حقیقی'' کے زمرے میں آئے گا۔ لہٰذا چوں کہ یہ تکلم حقیقی ہے، ''افسانویت'' سے عاری ہے۔

در اصل لسان ایک نظام تکلم (Utterance System) ہے جو کہ ''اظہار کنندہ'' (Utterance Subject) اور ''موضوع تکلم' (Utterance Object) کے باہمی تعلق پر مبنی ہوتا ہے۔ اظہار کنندہ/ موضوع تکلم کا معاملہ کوئی ترسیلی مکالمہ نہیں بلکہ لسانی ساخت کی اصل میں پنہاں ہے۔ فکشن کے حوالے سے یہ تعلق (اظہار کنندہ اور موضوع تکلم کے مابین) صیغہ واحد حاضر متکلم (I - Producer of Communication) سے الگ حیثیت رکھتا ہے کیوں کہ صیغہ واحد متکلم حقیقی اظہار (Reality Statements) کا موجب ہوتا ہے اس لیے افسانوی تکلم کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا تاریخ نویسی، وقائع نویسی، صحافتی خبریں یہاں تک نثری مضامین، افسانویت پیدا نہیں کر سکتے کیوں کہ ان اظہارات (Statements) کے پس پشت کوئی نہ کوئی حقیقی صیغہ واحد متکلم موجود ہوتا ہے۔ Kate Hamburger کے نظریے کے مطابق کیوں کہ واحد متکلم راوی کی موجودگی سے حقیقی اظہار Reality Statement کا شائبہ پیدا ہو سکتا ہے لہٰذا خالص ادب (اسے افسانہ پڑھیں) نہیں پیدا کر سکتا۔ اس موقف کا منطقی طول یہ ہوگا کہ اگر کسی افسانے میں راوی بہ حیثیت صیغہ واحد حاضر متکلم ہو تب بھی مذکورہ افسانہ ''افسانویت'' سے عاری کہا جائے گا۔

بعد اس تمہید کے یہ دیکھا جائے کہ ''افسانویت'' سے مملو اظہار حقیقی زندگی کی سوچ اور اظہار سے کس طرح مختلف ہے اور اس مغائرت کے حدود کیا ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے ''افسانویت'' کی تشکیل معاملہ اخذ شدہ نتائج پر مبنی ہے یا اپنے آپ میں ایک معروضی سچائی (Self evident and assertoric) ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ''افسانہ'' ہی وہ ادبی اظہار ہے جو اظہار حقیقی (Real life statements) سے قطعی مختلف ہوتا ہے اور اس خصوصیت کو ہم ''افسانویت'' سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

لسانی اظہار کی کئی قسمیں ہو سکتی ہیں جن کی ظہور پذیری حقیقی زندگی میں ناممکن ہے۔ لسانی اظہار کی یہ تمام قسمیں صرف ان صورتوں میں ممکن ہیں جہاں بیان کنندہ صیغہ واحد غائب ہے۔

اولین صورت تو یہ ہے کہ افسانے کا اظہار کنندہ (صیغہ واحد غائب بیان کنندہ) کرداروں کی داخلی حرکیت(Internal Dynamics) مثلاً ''سوچ رہا تھا'' اس کو''یقین تھا'' ''اسے امید تھی'' کا بیان کرتا ہے اور دھڑلّے سے کرتا ہے۔ حقیقی زندگی میں صرف اور صرف حاضر متکلم اپنی داخلی حرکیت کا اظہار کرسکتا ہے۔

دوسری شکل پہلی شکل کی ہی منطقی طول ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال جسے عدم ربط بھی کہا جاسکتا ہے اور داخلی مونولاگ کا ذکر صرف افسانوں میں ممکن ہے۔ حقیقی زندگی میں انسان صرف سوچ کر رہ جاتا ہے، یا خود کلامی کا مرتکب ہوتا ہے، مذکورہ کیفیات ضابطۂ اظہار میں نہیں آتے۔ کوئی دوسرا شخص کسی اور کے بارے میں یہ تو کہہ سکتا ہے کہ آخر وہ کر کیا رہا ہے، تاہم یہ نہیں کہہ سکتا کہ اس کی داخلی کیفیات (عدم ربط اور خود کلامی) کیا ہیں۔ ایسا صرف افسانوں میں ممکن ہے۔

چند افعال ایسے ہوتے ہیں جن کا مخصوص مکانی تناظر ہوتا ہے، جنھیں ہم Situational verb کہہ سکتے ہیں جیسے جاگنا، جانا، بیٹھنا، اٹھنا، مخلل رات گذارنا وغیرہ۔ حقیقی زندگی میں ان کا زمانی تناظر یا تو موجودہ ہوتا ہے یا ماضی قریب ہوتا ہے۔ صرف افسانوں میں ان کا تعلق ماضی بعید از بعید سے بھی ہوسکتا ہے۔ مثلاً درج ذیل جملہ:

''۱۹۴۷ کے ۲۰ دسمبر کی یخ بستہ صبح تھی، چاروں طرف دھند چھائی ہوئی تھی۔ رمیش نے اپنی گاڑی گیراج سے نکالی اور اسٹیشن کی طرف چل پڑا۔''

زیادہ غور و فکر کی چنداں ضرورت نہیں۔ واقعتاً حقیقی زندگی میں آج/کل/ پرسوں کے حوالے سے ایسی گفتگو تو ہوسکتی ہے تاہم چھپن برس پرانے حوالے سے نہیں۔ ''تکلم حقیقی'' اور ''افسانوی تکلم'' کے مابین یہ نہایت ہی نمایاں اور واضح فرق ہے۔ یہ اجمال اپنی تفصیل آپ ہے۔ مزید وضاحت لایعنی ہوگی یا ایک ہی منطق کی تکرارِ مسلسل۔ تکلم حقیقی (Real life Utterance) اور افسانوی تکلم کے درمیان چوتھا فرق ڈائیلاگ کا ہے۔ حقیقی زندگی میں ڈائیلاگ صرف حقیقی کرداروں (زندہ اور واقعی) کے درمیان ہوتا ہے۔ جب کبھی بھی ان کا ذکر تکلم حقیقی کے ذریعہ ہوگا، خلاصے پر مبنی ہوگا مثلاً ''الف اور با کے درمیان زبردست بحث و تکرار ہوئی'' یا ''الف نے با کو لاجواب کردیا''۔ حقیقی تکلم میں ٹیپ رکارڈر سے ڈائیلاگ ری پلے (Dialogue Replay) نہیں ہوتے۔ ایسا صرف افسانوی تکلم میں ہوتا ہے:

''الف نے با کو کہا..........(مکمل جملہ یا مجموعۂ تکلم)

''با نے الف کو کہا..........(مکمل جملہ یا مجموعۂ تکلم)''

تکلم حقیقی اور افسانوی تکلم کے مابین پانچویں فرق میں چند اصطلاحات ایسے ہیں جن کی وضاحت فرق کو خط کشید کرنے سے پہلے بے حد ضروری ہے۔

Deixis یعنی اسم اشارہ۔ لسانیات میں Deixis سے مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے لغوی معانی تو ہوں ہی ساتھ ہی ساتھ چند تناظری(Contextual) معانی بھی ہوں یعنی بدلتے تناظر کے

ساتھ معانی بھی بدل جائیں۔ Deixis کی مختلف جہات ہوتی ہیں تاہم افسانویت کے حوالے سے صرف دو جہات مفید مطلب ہیں۔ مکانیDeixis اور زمانیDeixis۔ مکانیDeixis کو انگریزی میں Spatial Deixis بھی کہتے ہیں۔ کسی بھی تکلم کا مکانی حوالہ یا تو مخاطب (طاء مضموم) کا ہوگا یا مخاطب (طاء مفتوح) کا ہوگا۔ مثلاً ''یہاں'' ''وہاں''، ''یہ'' ''وہ'' وغیرہ وغیرہ۔ جیسے:

میں اس شہر میں رہنا پسند کرتا ہوں۔

وہ وہاں بیٹھی ہوئی تھی۔

عام طور پر حوالہ مخاطب(Addressor) کا ہی ہوتا ہے۔ جیسے:

دوکان گلی کے اس پار ہے۔

بات ظاہر ہے مخاطب (Addressor) گلی کی ایک طرف موجود ہے اور دوکان دوسری طرف۔ اگر وہی بولنے والا گلی پار کر جائے تو بولے گا:

دوکان بغل میں ہے۔

دوکان تو اپنی جگہ جامد و ساکت ہے لیکن اس کی جائے وقوع مخاطب(Addressor) کے حوالے سے تبدیل ہوتی رہتی ہے۔

زمانیDeixis جسے Temporal Deixis بھی کہتے ہیں۔ اس کی آسان ترین مثال کل (Tomorrow) ہے۔ اس کل سے مراد موجودہ دن کا آئندہ(Next day) ہوتا ہے۔ یہ کل (Tomorrow) اگر ایک برس پہلے کا ہے تو آئندہ ہفتے کے کل(Tomorrow) سے مختلف ہوگا۔ لفظ ایک ہی ہے تاہم مخاطب(Addressor) یا مخاطب(Addressee) کے حوالے سے مختلف زمانی تناظر کو Denote کرے گا۔

اسی طرح Preterite اور Pluperfect ہے۔ Preterite سے مراد فعل ماضی قریب ہے جیسے ''میں کل بازار گیا''۔ Pluperfect سے مراد فعل ماضی بعید ہے جس کا تعین کسی گزر چکے واقعے کے حوالے سے ہوگا۔ مثلاً وہ سویرے اٹھا تھا اور معمول سے پہلے ہی ٹہلنے نکل گیا تھا''۔ ان وضاحتوں کے بعد یہ عرض کرنا ہے کہ ''حقیقی تکلم'' اور ''افسانوی تکلم'' میں ان کا اظہار بالکل الگ الگ صورت حال کی غمازی کرے گا۔

افسانوی اظہار میں مکانی Deixis کا کوئی رول نہیں جب کہ حقیقی تکلم میں بے حد ضروری ہے۔ افسانوی تکلم میں مکانی تناظر تو کردار کا ہوتا ہے اس کا مصنف یا قاری کی جائے وقوع سے کوئی علاقہ نہیں۔ زمانیDexis افسانوی تکلم میں حقیقی اظہار کے مقابلے میں تقریباً منہدم ہوجاتا ہے۔ حقیقی اظہار میں اگر کوئی ''آج کل (گذشتہ) اور کل (آئندہ) کہے تو ان کے معانی لغوی حدود میں مقید رہیں گے۔ تاہم افسانوی تکلم میں نہایت آسانی سے آئندہ کل، گذشتہ کل میں اور دونوں کل آج میں مضمر ہوسکتے ہیں اور واقعتاً ہوتے بھی ہیں۔ وجہ ظاہر ہے۔ افسانوی تکلم میں یہ الفاظ مختلف صورت حال denote کریں گے جن کا

تعین افسانوی کردار کریں گے جن کا مصنف یا قاری سے کوئی علاقہ نہیں ہوگا۔

چھٹا اور آخری فرق دراصل پانچویں فرق میں ہی مضمر ہے۔ ''تکلّم حقیقی'' میں فعل ماضی قریب اور فعل ماضی بعید کا علاقہ بہر حال ماضی سے ہوتا ہے۔ تاہم ''افسانوی تکلّم'' یہ اس وقت واقع ہوتے ہیں جب انھیں پڑھا یا سنا جا رہا ہوتا ہے۔ ایسے میں ان کا تناظر "Here and now" کا ہو جاتا ہے اور ان کا ماضی پن (Pastness) جاتا رہتا ہے۔

مذکورہ گفتگو کے متعدد مفید مطلب جہات و مضمرات ہیں۔ پہلے مثبت مضمرات کی بات کی جائے۔

غالباً پہلی مرتبہ ایسا ہوا ہے کہ ''افسانویت کو مختصر ترین (Irreducible) حدود میں مقید کر دیا گیا ہے۔ کوئی شخص کسی فن پارے کو پڑھ کر یہ نتیجہ اخذ کر سکتا ہے کہ آیا اس میں مکمل طور پر ''افسانویت'' موجود ہے یا نہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ راوی یا بیان کنندہ کی شناخت ماورائے متن نہیں بلکہ متن میں ہی مضمر ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ راوی یا بیان کنندہ کسی مافوق الفطرت ہستی کی طرح نہیں ابھرتا ہے، بلکہ اگر ''افسانویت'' ہے تو اس کی نمو پذیری از خو (Self engendering) ہوگی۔ آخری مگر سب سے اہم بات تو یہ ہے کہ Kate Hamburger بیانیات کے ہمہ وقت وسعت پذیر دائرۂ کار (Scope) پر بہ خوبی قدغن لگانے میں کامیاب ہیں۔

بچپن میں ایک باتصویر کہانی پڑھی تھی۔ کسی چوہے کو کہیں سے ایک دستانہ مل گیا اور اس نے اس دستانے میں اپنا گھر بنا لیا۔ بعد ازآں یہ ہوا کہ بغل سے گزرنے والے تقریباً تمام جانور اسی دستانے میں داخل ہو گئے اور چوہے کے شریک خانہ (شریک حیات نہیں) قرار پائے۔ بیانیات (Narratology) کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے۔ ابتدا کہانی (Story) یا فابلا اور پیش کش (Discourse) یا یعنی Schyuzet شوزے سے ہوئی۔ بعد میں اس میں تاریخ، فلسفہ، موقف اور پتا نہیں کیا کیا الّم غلّم داخل ہو گئے اور کہانی اور پیش کش حاشیے پر چلی گئیں۔ Kate Hamburger نے ''افسانویت'' کے حوالے سے بیانیات کی افادیت پر ہی سوالیہ نشان لگا دیا اور بیانیات کے بابا آدم Gerard Genette کو یہ کہنے پر مجبور کر دیا:

> (The book) in the details and steps of its analysis is terribly convincing.

تاہم اس نظریے کے Limitations بھی ہیں۔ اگر خالص ادب افسانہ ہے تو نظم کے حوالے سے جو اصناف ہیں ان کا کیا ہوگا۔ Kate Hamburger نے کوشش ضرور کی ہے تاہم بات کچھ بنتی نہیں نظر آتی۔ چوں کہ گفتگو کا فوکس ''افسانویت'' پر ہے اس لیے ''افسانویت'' کے پرے جانا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ Kate Hamburger متکلم راوی (I - origo) کو تکلّم حقیقی کا نمائندہ مانتے ہوئے ''افسانویت'' کے دائرے سے خارج مانتی ہیں اور اس حساب سے تو منٹو، چیخوف، دوستوفسکی کے ڈھیروں افسانے ''افسانویت'' سے عاری قرار پائیں گے۔ ظاہر ہے یہ صورت حال کسی کے لیے بھی

قابل قبول نہیں ہوگی۔ مزید برآں، دو مقبول ترین اصناف ڈراما اور فیچر فلم افسانویت سے عاری قرار پائیں گے کیوں کہ ان میں اولین دو خصوصیات داخلی مونولاگ اور عدم ربط اور داخلی حرکیت (میں سوچ رہا تھا، مجھے امید ہے) موجود نہیں۔ واضح رہے کہ Kate Hamburger کے مطابق ''افسانویت'' سے مملو فن پارے میں چھ کی چھ خصوصیات کا ہونا لازمی ہے جب کہ ڈرامے اور فیچر فلموں میں دو اہم خصوصیات کا ہونا لازمی ہے جب کہ ڈرامے اور فیچر فلموں میں دو دو اہم خصوصیات موجود نہیں۔ افسانے پر ارسطو کے حوالے سے جب بھی گفتگو ہوتی ہے Mimeses کے حوالے سے ہوتی ہے جس میں اس ناچیز کے خیال میں داخلی مونولاگ اور عدم ربط (Free Association) اور داخلی حرکیت کی کوئی گنجایش نہیں۔

بات مکمل کرنے سے پہلے ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے۔ اس گفتگو کو ''افسانویت'' کے حوالے سے نہ تو بوطیقائی، نہ ہی ریطوریقائی مکالمہ سمجھنا چاہیے۔ ''افسانویت'' کی بوطیقا پر گفتگو آئندہ کے لیے ملتوی سمجھی جائے۔ اگر اللہ نے وسائل و وقت مہیا کر دیا تو عین ممکن ہے کہ ''افسانویت'' کی بوطیقا پر بھی گفتگو ہو جائے۔ ●●

منشا یاد: واقعے کا عارف

منشا یاد کو آپ واقعے کا عارف کہہ سکتے ہیں جو واقعے کی تذکیر و تانیث دریافت کر چکا ہے۔ واقعے سے نبٹنے کا ایک طریقہ ورائے واقعہ جانے کا بھی ہے یعنی لکھنے والا واقعے سے باہر چلا جائے۔ اس کے عواقب و جوانب گھوم کر کچھ لچھے اساطیر کے کچھ حصے فوک اور ٹیلز یا فیبلز کے اپنے قلم کے ساتھ لگا لائے۔ لکھنے والا اسے واقعہ کو Defamiliarise کرنا کہے گا یعنی واقعے کا حلیہ بگاڑنا۔ بلاشبہ یہ بھی ایک طریقہ ہے قصہ کہانی کہنے کا اور بڑے بڑے شاہ کار اس طریقے سے وجود میں آئے ہیں۔ مگر منشا یاد کا یہ طریقہ نہیں ہے۔ مجھے شک گذرتا ہے کہ وہ اسے حقارت سے دیکھتا ہے۔ وہ کبھی ورائے واقعہ نہیں جاتا مگر اس کے باوجود اس نے شاہ کار تخلیق کیے ہیں۔ اپنی اس طرز افسانہ نگاری میں وہ غیر فانی افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کے قریب تر ہے۔

اسلم سراج الدین، "مکالمہ"، کراچی، شمارہ:١٦)

افسانے کی تنقید: نئے تناظر اور تنازعات

اقبال آفاقی

قصہ مختصر یہ ہے کہ راقم نے رمضان ۲۰۰۷ سے اردو افسانے پر مضامین کا ایک سلسلہ شروع کیا۔ اس زاویہ نظر کے ابتدائی نقوش دس سال قبل اوراق میں شائع شدہ مضمون 'تاریخ' متھ اور کہانی' میں ابھر کر سامنے آچکے تھے۔ خالص نظری حوالے سے میں اپنے نقطہ نظر کو ان دو اور مقالات میں الم نشرح کرنے میں کامیاب ہوا جو یکے بعد دیگرے ۲۰۰۸ میں منظر عام پر آئے۔ پہلا مقالہ مخزن ۲۰۰۸ میں 'اردو افسانہ: فن اور کرافٹ کے مسائل' کے عنوان سے نذر قارئین ہوا۔ دوسرا مقالہ 'نیا افسانہ: تھیوری اور فن پر ایک نظر، جناب علی محمد فرشی کے مجلّہ ''سمبل'' کے توسط سے منظر عام پر آیا۔ اس مضمون کا چھپنا تھا کہ ایک ہنگامہ برپا ہو گیا۔ سب سے شدید ردعمل معروف افسانہ نگار اور نقاد حمید شاہد کی طرف سے ایک بسیط مضمون کی صورت میں سامنے آیا۔ یہ مضمون 'سمبل' کے سالنامہ ۲۰۱۰ میں شامل اشاعت ہوا۔ اس کے بارے میں مجھے ایک محترم دوست نے لاہور سے فون پر مطلع کیا۔ فرشی صاحب کو فون کر کے مجلّہ بھیجنے کی درخواست کی۔ مضمون کیا تھا بس تھکا دینے والی سوفسطائی طوالت اور دانش ورانہ رعونت (Intellectual arrogance) کا ایک سلسلہ۔ ایک تو افسانے کی تھیوری اور فن پر اٹھائے گئے اکادمیاتی مباحث پر جو جارحانہ لب ولہجہ اختیار کیا گیا تھا، میرے لیے حیرت واستعجاب کا باعث تھا۔ دوسرے یہ کہ جس حتمیت کے ساتھ حمید شاہد نے تنقیدی خیالات کو برتا تھا وہ بھی میرے لیے ذہنی انقباض کا باعث تھا۔ بات صرف اتنی تھی کہ میں نے مضمون لکھ کر موصوف کے پرائیڈ میں داخل ہونے کی جرات کی۔ ڈاکٹر محمد عمر میمن کے ساتھ فکشن کے تصورات پر اس کی گفتگو کے نفسیاتی اور روحانی مضمرات پر استدلال کیا اور اس کے مابعد الطبیعات کی طرف جھکاؤ کو نشان زد کیا۔ کسی بھی لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ علمی حوالے سے محض ایک ذیلی سا اختلاف تھا۔ اکادمیاتی دنیا میں اختلاف رائے تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن حمید شاہد چونکہ اکادمی کا آدمی نہیں، اس لیے متانت کے ساتھ اختلاف کرنا اس کا انداز نہیں۔ اپنی ذات میں اندھے تیقن کا ہی نتیجہ ہے کہ وہ اکثر مغالطّوں کو محاکموں کے روپ میں پیش کرتا نظر آتا ہے۔ اردو تنقید میں یہ کوئی نیا مرض نہیں۔ تیس بتیس سال پہلے میں نے ایک جگہ لکھا تھا:

> ان دنوں ہمارا ادب مغالطّوں کے عرصہ ہوس میں ہے۔ درحقیقت ہم نے مغالطّوں کو

> محاکموں کے روپ میں پیش کرنے کو ہی تنقید سمجھ لیا ہے۔ فکر کی شفاف دھارا ہمارے اندر بہتی رہتی ہے لیکن ہم اس کی آواز پر کان نہیں دھرنے کی بجائے تعصّبات کی سوفسطائی لہروں کو ناپتے رہتے ہیں۔ اقدار کا تقدس بحران کے دنوں میں ہے شخصی 'میں' (واحد متکلم) ہر چیز کا معیار ہے۔ ہر شخص اپنی خودی بلند کر رہا ہے اور اپنی رضا کے بلند مینار پر ایستادہ ہے۔ علم اور معروضی صداقتیں اس کے لیے نسبتاً کم تر حقائق ہیں۔ واحد حاضر (Other) اس کے لیے زندگی اور موت کا مسئلہ قرار پا چکا ہے۔ اور وہ غیر خود کے ہر نشان کو تہ وبالا کر دینے کے درپے ہے... جیسے بہت سے سیاست دانوں اور مہم پسندوں کو اخبارات نے بے بصارت کیا ہے ہے، بعینہ ہمارے ہاں بہت سے ادیب' شاعر اور نقاد سستی شہرت کی Summer Madness کا شکار ہو کر موہومات اور مغالطّوں کی ہوائی چکیوں سے نبرد آزما ہیں اور بزعم خود قلعوں پر قلعے فتح کرتے جا رہے ہیں (۱)۔

صاحبو! اگر ہوائی قلعے فتح کرنا مقصود نہ ہو تو اختلاف رائے نا قابل برداشت نہیں ہوتا۔ اور نہ ہی مخالف قابل گردن زدنی۔ سستی شہرت کی آرزو بھی لوگوں کو بے بصارت کرتی ہے جس سے خیر کی جگہ شر، عقل کی جگہ تعصب اور نور کی جگہ ظلمت کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ اس کے علاوہ مکالمے کا طریق کار اتھلے پانیوں میں ہاتھ پاؤں مارنا نہیں ہوتا۔ یہ تو گہرے، رواں پانیوں کی غواصی کی ایک صورت ہے۔ حمید شاہد کو شاید گہرے رواں پانیوں تک رسائی نہیں مل سکی۔ اگر مل گئی ہوتی تو وہ مغالطّوں (Fallacies) کی دلدل میں کیوں دھنستا چلا جاتا۔ بہر حال پہلا ردعمل تو یہ تھا کہ ہرات کے صوفی عبداللہ انصاری کے اس حکم کی تعمیل میں چپ سادھ لی جائے۔ اسی دوران بمبئی کے سہ ماہی ''اثبات'' نے ایک طے شدہ مقصد کے تحت ان دونوں مضامین کو یکجا کر کے اپنے مجلّہ کے شمارہ سات میں اس مختصر تبصرے کے ساتھ شائع کر دیا کہ ''ڈاکٹر اقبال آفاقی اور حمید شاہد کے درمیان ہونے والی یہ گفتگو مناظرے بازی کا تاثر کم اور نئے افسانے کی تعبیر و تفہیم پر ایک تعمیری مکالمہ زیادہ کرتی ہے۔ میرے خیال میں فکشن کی تنقید میں ان دونوں مضامین کی بازگشت تا دیر قائم رہے گی۔'' یہ تبصرہ پڑھ کر میں نے سوچا کاش ایسا ہی ہوتا۔ بہر حال جوابی خط لکھنا اب میری ذمہ داری تھی۔

چند ابتدائی گذارشات

سب سے پہلے تو وجہ نزاع کا تعین کرنا ضروری ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں نے اپنے مضمون کے مندرجات میں اور بہت سی باتوں کے علاوہ حمید شاہد کے وجودیاتی تصور (Ontology) حقیقت سے اختلاف کیا، جس کی پرچھائیاں اس کی گفتگو کے دوران جا بہ جا نظر آتی ہیں۔ میں نے ایمانداری سے اعترض کیا تھا کہ وجودیات کا جدید کہانی کی تھیوری سے براہ راست کوئی تعلق بنتا نظر نہیں آتا۔ دوسری گذارش میں نے یہ کی تھی کہ ہستی کے جس تصور کی بات حمید شاہد کر رہا ہے وہ قرون وسطیٰ کے چیز ہے جسے عرصہ ہوا، خرد افروزی کی تحریک نے جہالت' توہم پرستی اور Fanaticism کہہ کر رد کر دیا تھا۔ اس سلسلے میں فیور باخ،

مارکس اور فرائیڈ نے کیا کچھ کہا، اس کا ذکر اس لیے غیر ضروری ہے کہ یہاں افسانے کی تنقید پر گفتگو ہو رہی ہے مذہب یا الٰہیات پر نہیں۔ جدید کہانی یا افسانے کا الٰہیات سے کیا تعلق ہے؛ مجھے نہیں معلوم۔ لیکن حمید شاہد نے بھیدوں بھرے انداز میں اس تعلق کو دریافت کر لیا ہے۔ جو اس تعلق کو تسلیم نہیں کرتا، حمید شاہد کے نزدیک وہ گردن زدنی ہے۔ لیکن اس کے باوجود میں نے اختلاف کی جرأت کی اور پر اصرار گذارش کی کہ نئی کہانی (Short Sory) کا موضوع اس فانی دنیا کے لوگ ہیں، اساطیری دنیا کے دیوتا نہیں۔ مقدس تفسیر حیات سے بھی جدید کہانی کوسوں دور ہے۔ جدید کہانی کا موضوع تو آسمان سے پناہ مانگتے لوگ ہیں۔ انفرادی تجربات و مشاہدات جن کا کل اثاثہ ہیں۔ جن کا زاد راہ گزرتے موسموں کے احساس سے لبریز موہوم اور ناپائیدار حقائق ہیں۔ جن کی زندگیوں میں مابعد الطبعی حقائق اور جاوداں وقت کا گزر نہیں ہوتا۔ اس نقطے کو آپ میرے اور حمید شاہد کے درمیان وجہ نزاع قرار دے سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ واقعہ یہ ہوا کہ پچھلے سال کے اواخر میں جب ڈاکٹر میمن امریکہ سے تشریف لائے تو مقتدرہ نے ان کے ساتھ مکالمہ کے لیے اسلام آباد کے ادیبوں کی نشست کا اہتمام کیا۔ ڈاکٹر موصوف نے بڑے عالمانہ انداز میں حاضرین کے استفسارات کا جواب دیا۔ لیکن جب حمید شاہد نے افسانے کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کو ان کے منھ میں ٹھونسنے کی کوشش کی تو عمر میمن نے یہ کہہ کر اسے خاموش کرا دیا کہ میں پہلے ہی اس باب میں تم سے اظہار اختلاف کر چکا ہوں، مزید گفتگو نہیں کر سکتا۔ عمر میمن کی سرزنش کو تو وہ پی گیا۔ لیکن میری گذارش پر وہ اس حد تک سیخ پا ہوا کہ میرے پیچھے لٹھ لے کر بمبئی تک جا پہنچا۔

حمید شاہد کے ساتھ ایک مسئلہ تو یہ ہے کہ وہ تعقلات و اصطلاحات کو ان کے صحیح متن، تاریخ اور ان کے سلسلہ نسب Geneology میں رکھ کر نہیں دیکھتا ۔ تضمن اور تعبیر کی حدود اور کبریٰ و صغریٰ کے درمیان حد اوسط کا خیال بھی نہیں رکھتا۔ لفظوں کو اپنی مرضی کے معنی دیتا اور پھر حسب خواہش ان سے مطالب کا استخراج کرتا ہے۔ وہ خود کو اردو لغت کے معنی تک محدود رکھنا ضروری سمجھتا ہے۔ جدید کی اصطلاح کے بارے میں پوری دنیا جانتی ہے کہ یہ Modern ، Modernnty اور Modernism کے وسیع تر معنوں میں ایک طویل عرصہ سے مستعمل ہے۔ ان مصطلحات کی اپنی تاریخ اور پس منظر ہے، جسے سامنے رکھ کر کسی دعوے کے رد و قبول پر بات کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح وہ مابعد الطبیعات سے مراد مذہبی عقائد اور ان سے وابستہ طرز زیست لیتا ہے، جب کہ فلسفہ میں مابعد الطبیعات کا مفہوم بالکل الگ ہے۔ اس مفہوم تک رسائی ایک منضبط تربیت سے ہی ممکن ہے؛ کمپیوٹر کے Key board پر لفظ ٹائپ کر کے سرچ انجن کے ذریعہ سے نہیں۔ چنانچہ اس موضوع پر بات کرنے سے پہلے مابعد الطبیعات پر کوئی کتاب دیکھ لیتا تو کیا ہی اچھا ہوتا۔ اگر ٹیلر کی 'مابعد الطبیعات' اسے دستیاب نہیں تھی تو رسل کی تاریخ فلسفہ مغرب، جس کا ترجمہ پروفیسر محمد بشیر نے نہایت سلیس اردو میں کر دیا ہے، سے استفادہ سود مند ہو سکتا تھا۔

دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ حمید شاہد استعارے کی زبان میں بات کرتا ہے۔ استعاراتی زبان کا فائدہ یہ ہے کہ دائیں بائیں سرکنا اور انکار کو اقرار میں تبدیل کر دینا چنداں محال نہیں ہوتا۔ استعارے کی معنیاتی

اسپیس بہت ہوتی ہے۔ اس میں الہام' منطق' موضوعیت اور معروضیت حسب ضرورت گھل مل جاتے ہیں۔ خطیب حضرات اپنی خطابت میں استعارے کی معنیاتی گنجائش کو استعمال میں لا کر حقائق کو تبدیل کرتے اور اپنی مرضی کے مطالب نکال لیتے ہیں؛ جیسے کوئی شعبدہ باز خالی ٹوپی سے خرگوش نکال لیتا ہے۔ یہی وہ سوفسطائیت ہے جس کے سد باب کے لیے سقراط نے تعقلات کے معنی کا تعین ضروری قرار دیا تھا۔ میری تربیت چونکہ اسی روایت میں ہوئی ہے؛ اس لیے متعینہ حدود کے اندر رہ کر بات کو آگے بڑھانا میری فطرت ثانیہ ہے۔ گویا کہہ مکرنیوں سے کام لینا میرے بس کا روگ نہیں۔ میں آئیں بائیں شائیں کرنا چاہوں بھی تو نہیں کر سکتا اور نہ ہی محلاتی زبان کے چلتر مجھے آتے ہیں۔

میرے مد مقابل (Detracter) کی خاصیت یہ ہے کہ وہ انٹرنیٹ کے سرچ انجن سے استفادے کا ہنر خوب جانتا ہے۔ (میرے اس دعوے کا ثبوت اس کی کتاب اردو افسانہ، صورت و معنیٰ کے صفحہ نمبر ۳۰ پر موجود ہے۔ اس کے علاوہ اس کے مضمون میں استحضاریت پر گفتگو بھی اس حقیقت کی آئینہ دار ہے)۔ مصیبت یہ ہے کہ انٹرنیٹ پر بھانت بھانت کی بولیاں اور طرح طرح کی آوازیں کنفیوژن کو بڑھانے کے سوا کچھ نہیں کرتیں۔ کتاب کا نور استاد کی رہنمائی میں ہی ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکادمیاتی روایت میں سلسلۂ اسناد اور کتاب پر ہمیشہ زور دیا جاتا ہے۔ پوچھا جاتا ہے کہ صاحب آپ نے کن استادوں سے کسب فیض کیا۔ انٹرنیٹ کی اندھیر نگری کی ایک حیران کن مثال اس مجلسی نقاد کی گفتگو ہے، جو حلقۂ ارباب ذوق، اسلام آباد میں ہر ہفتے زوردار آواز میں دنیا بھر کے علم و فن پر اپنی دسترس کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ایک دفعہ حلقۂ ارباب ذوق، اسلام آباد کے اجلاس میں راقم نے مضمون تنقید کے لیے پیش کیا۔ اس میں، میں نے وٹگن سٹائین کے لسانی بازیچوں پر بات کرتے ہوئے اس کی آخری کتاب Investigations کا حوالہ دیا تھا۔ حلقہ کی روایت ہے کہ جب رائٹر اپنی تحریر پیش کر دیتا ہے تو نقد و نظر کا سیشن چلتا ہے جس میں مصنف کے علاوہ ہر کسی کو رائے دینے کا حق ہوتا ہے۔ یہ ایک اچھی روایت ہے۔ بہر حال موصوف کو صاحب صدر نے رائے دینے کے لیے جب کہا تو مجھ پر برس پڑے اور کہنے لگے۔ لکھنے سے پہلے مصنف کو وہ کتاب بھی دیکھ لینی چاہیے تھی جو وٹ گن سٹائین نے Investigation کے بعد تحریر کی۔ چہ خوب۔ صاحبان علم جانتے ہیں کہ اس کتاب کے بعد وٹ گن سٹائین کی کوئی اور کتاب سامنے نہیں آئی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ کتاب بھی ان کے شاگردوں نے ان کی وفات کے بعد شائع کی۔ اگلے ہفتے جب میں اے جے ایر کی وٹگن سٹائین پر کتاب گواہی کے لیے لے گیا تو وہ میرے گھٹنوں کو ہاتھ لگا کر معذرت کرنے لگا۔ صاحبو! یہ ہے انٹرنیٹ کا مہیا کردہ 'علم' اور اس کی پھیلائی ہوئی جہل فضیلت۔

اس جہل فضیلت کی بہترین مثال حمید شاہد کے مضمون میں تصوریت اور حقیقت پسندی کا تقابلی جائزہ ہے۔ کچھ پتہ نہیں چلتا کہ لیلیٰ عورت تھی یا مرد۔ اگر وہ صرف ڈاکٹر عبدالخالق کی کتاب مبادیات فلسفہ کا ہی مطالعہ کر لیتا تو وہ خلط مبحث سے بچ جاتا۔ ریسرچ انجن نے تصوریت کے بارے میں جو اشکال اور مغالطے Fallacies اس مضمون میں یک جا کر دیے ہیں، وہ کنفیوژن کا بازار گرم نہ کرتے۔ اگر ژولیدہ سری پر ہی

اصرار ہے تو یہ آپ کی مرضی۔لیکن بااین ہمہ مطلع کرنا ضروری ہے کہ استاد کے بغیر فلسفے کا علم ایک ایسی دلدل ہے جو انسان کی فراست اور بصیرت کو ہڑپ کر جاتی ہے۔ارے Magic Idealism اور Folkloric Idealism وغیرہ کیا چیزیں ہیں بھئی؟۔اگر آپ کو نہیں معلوم تو چھوڑ دیجیے۔کس مصیبت میں پڑ گئے ہیں۔ہم سب جانتے ہیں مابعد الطبیعات ایک سنگلاخ بے آب وگیاہ وادی ہے جس میں بڑے بڑے العطش العطش پکارتے سنائی دیتے ہیں۔

لیکن ناس ہو کمپیوٹر کے سرچ انجن کا، کہ اس نے اچھے اچھوں کی مت ماردی ہے۔حمید شاہد کے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ افلاطون کی تصوریت اور ارسطو کی حقیقت پسندی کے درمیان فرق کرنے سے قاصر رہا۔حالاں کہ فلسفے کا ایک عام طالب علم بھی یہ جانتا ہے کہ افلاطون اور ارسطو کے دعووں میں اختلاف کی نوعیت کس قدر شدید ہے۔ول ڈیورانٹ نے تو اسے زمین وآسمان کا فرق سے تشبیہ دی ہے۔اگر ایک زمین کی بات کرتا ہے تو دوسرا آسمان سے نیچے اترنا گوارا نہیں کرتا۔موجودہ بحث کو بہتر تناظر فراہم کرنے کے لیے ضروری ہے کہ فلاطون اور اور ارسطو کے بنیادی تصورات کی ایک مختصر سی وضاحت گوش گذار کردی جائے۔

افلاطون کا دعویٰ ہے کہ یہ دنیا جس میں ہم زندگی کررہے ہیں چونکہ مسلسل تغیر وتبدل کی حالت میں ہے؛اس لیے غیر حقیقی ہے۔حقیقی دنیا صرف وہ عالم ہی ہوسکتا ہے جس میں تغیر اور تبدل کا کوئی عمل دخل نہ ہو، جہاں ابدیت کا راج ہو۔وہ یہاں عالم امثال کا تصور سامنے لاتا ہے جو مادی دنیا سے ماورا ہے۔دلیل یہ ہے کہ حقیقت وہی ہے جو کبھی تبدیل نہیں ہوتی۔باقی جو کچھ ہم دیکھتے، سنتے اور محسوس کرتے ہیں، وہ محض عارضی اور فرضی ہے۔اگر کچھ ہے تو محض حقیقت کا پرتو۔زمان ومکان کی دنیا اس وقت معرض وجود میں آتی ہے جب ازلی وابدی امثال کا عکس مادے پر منعکس ہوتا ہے تو اشیا واجسام معرض وجود میں آتے ہیں۔یہ وہ تخلیقی عمل ہے جس کے آخر کار عالم رنگ وبو اور صوت وآہنگ وصال ہوتا ہے۔افلاطون اس دنیا کو اس لیے ناپسند کرتا ہے کہ بقول اس کے اس میں اصل کہیں نہیں ہے بس جہاں بھی دیکھیں نقل ہی نقل بلکہ نقل در نقل ہے۔وحدت کثرت میں ملفوف ہے، ابدیت عوارض وحوادث کی قید میں ہے۔حسن ازل کو مادی الائشوں نے گھیر رکھا ہے۔مختصر یہ کہ افلاطون کے نزدیک جو چیز ابدیت کے دائرے سے باہر ہے، وہ حقیقی کہلانے کا استحقاق نہیں رکھتی۔

ارسطو اس کے برعکس علوی اور اسفل کی تقسیم کے چکر میں نہیں پڑتا۔اس کا اصرار ہے کہ حقیقت کا کسی ماورائی دنیا میں نہیں، اسی دنیا میں موجود ہے۔وہ افلاطون کے اعیان ثابتہ کی ماورائیت کو تسلیم نہیں کرتا۔ارسطو کا استدلال ہے کہ اگر ہیئت، جو دراصل حقیقت کا دوسرا نام ہے، مادے میں موجود نہ ہو تو کوئی شے وجود میں نہیں آسکتی چونکہ دنیا میں اشیا موجود ہیں؛اس لیے یہ ثابت ہے کہ حقیقت اس دنیائے زمان ومکاں سے باہر نہیں۔بیج کی مثال ہمارے سامنے ہے۔بیج کی عین بیج کے اندر موجود ہوتی ہے۔بیج کو جب بویا جاتا ہے تو مادہ اپنی صورت کے حصول کے لیے حرکت میں آتا ہے یعنی بیج کے انکھوے کی شکل میں پھوٹ نکلتا ہے اور بتدریج بڑا ہونا شروع کردیتا ہے۔پھر ایک دن تناور درخت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔یہ صورت شروع

سے بیج کے اندر ایک منطقی اصول کی حیثیت سے موجود تھی جو خود غیر متحرک اور غیر متغیر رہتے ہوئے بیج کی نشو و ارتقا کرتی رہی۔

لہٰذا ارسطو کی مابعد الطبیعات حقیقت مطلقہ کے اس تصور کی نفی کرتی ہے جو زماں ومکان سے ماورا کسی پراسرار دنیا میں براجمان ہے۔اس کی مابعد الطبیعات میں حقیقت مطلق اس مادی دنیا کے مظاہر کو درجہ بہ درجہ مستنیر کررہی ہے۔مادی قالب میں اترنے کے باوجود اس کی ابدیت اور سرمدیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔چنانچہ یہ کہنا غلط ہے کہ ہماری یہ دنیا سایوں اور پرچھائیوں کی غیر حقیقی دنیا ہے۔یہی دنیا اصل اور حقیقی دنیا ہے۔یہ جو سوال ہے کہ ہم حقیقت تک پہنچ کیوں نہیں پاتے۔اس کا جواب ہمارے حواس خمسہ کی نارسائی میں مضمر ہے۔یہ ہمارے مادی پیکر کی مجبوریاں ہیں کہ ہم مظاہر میں مضمر حقیقت ازلی کے براہ راست ادراک سے قاصر ہیں۔تاہم جب کبھی مادی پردوں کی چادر ذرا سی سرک جاتی ہے تو حسن ازلی کی جھلک نظر آجاتی ہے۔فن کار جب اس لمحاتی جلوے سے فیض یاب ہوتا ہے تو وہ اس ناقابل ترسیل تجربے کا اظہار اپنے مخصوص پیرائے میں ہی کرپاتا ہے۔شاعر شعروں میں، سنگ تراش مجسموں میں اور موسیقار نغموں میں اس تحیر زا کیفیت کو منتقل کرنے میں کامیاب ہوجائیں تو امر ہوجاتے ہیں۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ اعلیٰ پائے کا فن کار اپنے فن کے نمونوں میں حقیقت مطلقہ کی جھلکیاں دکھانے کی صلاحیت سے مالا مال ہوتا ہے۔اس دعوے کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ فن کار نقل کی نقل کرتا؛ اصل کی نقل نہیں۔یہاں خوشی کی بات یہ ہے کہ میں آپ کو اس مقام تک لے آیا ہوں جہاں سے ہم اصل بحث کی حدود میں قدم رکھ سکتے ہیں۔

کھانی اور استحضاریت

اہل نقد ونظر کے نزدیک نقل (Mimesis/Immitation) کی اصطلاح دراصل افلاطون کے نظریۂ فن سے مختص ہے۔تاہم حمید شاہد نے نقل کے مفہوم کو ان محدود تر معنوں میں لیا ہے جن میں کہ یہ لفظ افلاطون کی جمہوریہ میں استعمال ہوا ہے۔افلاطون کا اصرار ہے کہ نقل کرنے کی صلاحیت میں تخیل کی کارفرمائی نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔اس کے برعکس ارسطو نقل کے تصور کو ان معنوں میں نہیں لیتا جن معنوں میں اس کے استاد نے لیا ہے۔اس کے ہاں یہ اصطلاح ایک بڑے مفہوم میں بروئے کار آئی ہے جس کے مطابق آرٹ میں فنکار فطرت کو Idealize کرتا ہے اور اپنے تخیل کے زور پر جز میں سرمدیت کی جھلکیاں دیکھنے کی صلاحیت سے لیس ہے۔فن کار تصور کے پر لگا کر کو خود کو حسی دنیا کی پابندیوں سے آزاد کرالیتا ہے۔یوں حمید شاہد کا یہ کہنا ''کہ افلاطون والا Mimesis جو انگریزی میں چل کر Representation ہو گیا تھا، دراصل وہی استحضاریت ہے'' خلط مبحث کا شاخسانہ ہونے کے باوصف مہمل(Trivial) تصورات کو آمیز کرتا ہے۔فلسفہ کے معروف پوفیسر ڈاکٹر نعیم احمد (۲) نے حقیقت احوال کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ارسطو 'نقل' کو افلاطون کے مفہوم مین استعمال نہیں کرتا بلکہ اس سے ایک ایسا تخلیقی عمل مراد لیتا ہے جو

جمالیاتی قدروں کا حامل ہوتا ہے اور حقیقت کے قریب تر ہوتا ہے۔ اگر ایک طرف وہ حقیقت کی براہ راست نقل کی بات کرتا ہے دوسری طرف نظریۂ فن میں نقل کے دائرہ کار میں تخیل کی امکانی کارگذاری کا خیال بھی اس کے پیش نظر ہے۔ چونکہ استحضاریت کے عمل میں غیر عقلی اور ناممکن باتوں کے اظہار کی قوت بھی ہوتی ہے۔ اس لیے ارسطو کے نظریہ فن میں نقل سے زیادہ Representation کی اصطلاح کو فوقیت دی گئی ہے۔ ارسطو کی اصولیات میں فن کار محض نقالی کا مرتکب نہیں ہوتا، وہ اپنے فن میں تخیل کی کشادگی سے تمتع بھی کرتا ہے۔ تخیل کی کشادگی کے ساتھ دوسری شرط یہ ہے کہ قلب کا آئینہ کس قدر شفاف ہے کہ بقول ارسطو آرٹ کی فارم جوہری طور پر فطرت کو آئینہ دکھانے کے مترادف ہے (Poetics,i,1447)۔ تیسرے نمبر اس کے ہاں نمونہ فن کی وہ جذباتی کشش اور توجہ حاصل کرنے کی خصوصیت ہے جو پال ووڈ رف کے مطابق ارسطو کے تصور استحضار کی پہچان ہے۔ چوتھے نمبر پر عالم ظواہر میں مقام اور درجہ بندی کا سوال ہے کہ جس کے مطابق ہی حقیقتوں کے عکس کی نمائندگی یا استحضار کا فریضہ سرانجام دیا جا سکتا ہے۔ یوں افلاطون اور ارسطو کے نظریات فن میں اختلاف کی خلیج وسیع ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس وسیع تر اختلاف کو نہ سمجھنے کا شاخسانہ ہے کہ حمید شاہد نے افلاطون اور ارسطو کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا ہے۔ اس مصنف پر بھی پھبتی کستے ہوئے کہا ہے کہ یہ ہے اپنے اقبال آفاقی کے نظریہ استحضاریت کی کل کائنات۔ بھئی یہ ہے حمید شاہد کے علم و فضل کا کمال!۔

یہ بات تو طے ہے کہ دنیا افلاطون اور ارسطو پر رک نہیں گئی دو ڈھائی ہزار سال کا عرصہ گذر چکا ہے۔ فلسفہ آرٹ کے تصورات میں بہت زیادہ تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں۔ درمیان میں بالخصوص رینے ساں کے بعد کانٹ، ہیگل، شلر، کروچے، کالنگ ووڈ، سوسن لینگر اور اوڈورنو ایسے ماہرین جمالیات و فن کے نظریات نے آرٹ کی تشریح اور تعبیر کے انداز بدل کر رکھ دیے ہیں۔ بہرحال استحضاریت کی مناسب تفہیم کے لیے ضروری ہے کہ حقیقت کی درجہ بندی کے تصور کو سمجھ لیا جائے۔ یہ دنیا جو زمان و مکان اور حرکت و ارتقا کے عوامل کے باہمی تفاعل سے وجود میں آئی ہے، حقائق کی درجہ بندی کے ایک مخصوص نظام کے تحت رواں دواں ہے۔ اس نظام الاشیا وحقائق کو مابعدالطبیعات میں حقیقیت کے مراتب (Degrees of Reality) کے عنوان سے یاد کرتے ہیں۔ یہ سلسلہ صعودی بھی ہے اور نزولی بھی۔ یہاں افلاطون کے دروازے پر دستک دینے کی ضرورت نہیں۔ ارسطو کے فارم اور میٹر کی تقسیم کے نظام میں بھی یہ درجہ بندی موجود ہے۔ سب سے نچلے درجے پر خالص میٹر کا مقام ہے۔ خالص مادہ ایک ہیولا ہے؛ محض ایک امکان۔ جو ہر چند کہ ہے، نہیں ہے کی کیفیت میں ہوتا ہے۔ اور جب مادے کا فارم یا صورت سے وصال ہوتا ہے تو اشیا وجود میں آتی ہیں۔ یوں جانیے کہ ن م راشد کے حسن کوزہ گر نے مٹی کے گیلوے کو کوزے کی صورت عطا کر دی۔ سب سے اعلیٰ درجے پر خالص صورت کا مقام ہے۔ اس صورت خالص کو ارسطو حقیقت اولیٰ کا نام دیتا ہے۔ جو اگرچہ سلسلہ زمان ومکاں سے باہر ہے اور حرکت، ارتقا اور مادی حوالوں سے پاک لیکن جو موجودات کے ہر سلسلے میں علت اول کے طور پر موجود بھی ہے۔ خالص صورت خالق اول بھی ہے۔ اس سے لاتعداد صورتوں کا فیضان ہوتا ہے جو مادے سے مل کر عالم زمان ومکان اور دنیائے حرکت و ارتقا کو تشکیل دیتی ہیں۔

چونکہ انسان اس مادی دنیا میں فکر متفکر کی تجسیم ہے؛ اس لیے وہ بھی تخلیقی عمل میں خدا کا شریک کار ہے۔ ایک مخصوص Receptivity کی سطح پر صورتوں کے فیضان کا نزول ہوتا ہے، حسن ازلی کا جس طرح انسان مشاہدہ کرتا ہے اور ابدیت کی جھلکیاں جس طرح اس کے قلب پر منعکس ہوتی ہیں؛ ان کے مطابق وہ تخلیق کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ مثلاً جتنا کوئی سورج سے دور ہوتا اتنا ہی سورج کا فیضان کم ہوتا چلا جاتا ہے۔ صوفیا کہتے ہیں، حقیقت اور ہمارے درمیان ستر ہزار پردے ہیں۔ زمان ومکان، حرکت و ارتقا، جز اور کل لفظ اور زبان، ثقافت اور تمدن سب حجابات میں شمار ہوتے ہیں۔ ارسطو اگرچہ افلاطونی تصوریت سے انکار کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ کہتا ہے کہ تمام واقعات وحقائق، اور افراد و اشیا جو ہر حقیقی کے غماز ہوتے ہیں۔ فنکار اپنے وجدان اور چشم باطن سے محسوسات کے پردے میں چھپے ہوئے جزئی اور اور انفرادی اشیا کے مثالی پہلو دریافت کر لیتا ہے اور ان کا اپنے فن پارے میں اظہار کر دیتا ہے۔ یہاں ارسطو کی نظریۂ فن کے پیرامیٹرز کے اندر رہ کر دیکھنا یہ ہوگا کہ اس دنیائے آب وگل میں تخلیقی عمل کے دوران فن کار کا قیام کس درجہ حقیقت پر ہے یا بحیثیت فن کار اس کا سروکار کس طرح کے حقائق، مواد، موضوع اور انسپیریشن کے سرچشموں سے ہے۔

ارسطو نے بوطیقا میں اپنے نظریۂ فن کی وضاحت کے لیے جس صنف ادب کو موضوع بحث بنایا ہے، وہ یونانی ڈرامے کی متمول روایت ہے۔ خاص طور پر المیہ (Tragedy) کی رویت جو ارسطو کے فکری اور ثقافتی ماحول کا حصہ تھی؛ لہٰذا وہ اسی سے انسپیریشن حاصل کرتا ہے اور اسی کے حوالے سے اس کے نظریہ فن کی وضاحت سامنے آتی ہے۔ یقیناً جب اس نے المیہ کو شعریات (Poetics) میں فن کے نمونہ کے طور پر پیش کیا تو سوفوکلیز، اسکائی لس اور یورے پڈیز کے ڈرامے مثالی انداز میں ارسطو کے ادبی منظر نامے کا حصہ بن چکے تھے۔

یہاں المیہ کے بارے میں کچھ جاننا بھی ضروری ہے۔ المیہ سے مراد شاعرانہ داستان سرائی کا وہ قرینہ ہے جس میں ایک سنجیدہ واقعہ کی نقل ہوتی ہے، جو بذات خود مکمل ہو اور ایک خاص حد تک طویل بھی۔ اور پھر اسے وزن، آہنگ اور نغمگی جیسے مسرت بخش شعری وسائل کو بروئے کار لا کر خوبصورت اسلوب میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں افسانوی انداز کی بجائے جاذب نظر تمثیلی انداز اختیار کرنا ضروری ہوتا ہے۔ واقعات اس نہج پر ترتیب دیے جانے چاہئیں کہ انسان میں رحم اور خوف کے جذبات کو انگیخت کر سکیں، تا کہ ان کے ذریعے وہ ہیجانی کیفیت پیدا ہو جو قلب و روح کی تطہیر عمل میں لا سکے۔ اداکار پر لازم ہے کہ وہ یہ تاثر دینے میں کامیاب ہو کہ جیسے پیش کی جانے والی داستان کے حالات و واقعات خود اس پر بیت رہے ہوں۔ ارسطو کے مفہوم میں المیہ عظمت کے ٹوٹ کر بکھرنے اور شہ زور کے شکست کھا کر زمین پر گرنے کا نام ہے۔ المیہ ایک عظیم ہیرو کا زوال ہے۔ زوال نیک و بد کے حوالے سے نہیں بلکہ ایک معمولی سی بھول چوک یا کاتب تقدیر کا کوئی مختلف فیصلہ کسی عظیم ہیرو کو بدبختی کے طوفان سے دوچار کر سکتا ہے۔ اسے قعر مذلت میں پھینک دینے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جیسے ایڈی پس ریکس (ارسطو کا پسندیدہ یہ ڈرامہ تھا) میں جب ایڈی پس پر اپنی خوفناک حقیقت آشکار ہوتی ہے تو وہ احساس گناہ کے تحت الثریٰ میں ہمیشہ کے لیے دفن ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ ملحوظ

رہے کہ المیہ جسے ارسطو نے استحضاری صنف قرار دیا ہے؛ نہ صرف ابدی حقائق کی جھلک پیش کرتا ہے بلکہ ایک مخصوص مقصدیت کا بھی حامل ہوتا ہے یعنی قاری یا سامع کی اصلاح وتطہیر جذبات کا کام۔ ارسطو کے نزدیک المیہ خوف اور ترحم کے جذبات کے اظہار کے ذریعے سامع کی تطہیر کرتا ہے۔ اس عمل تنقیح کے پیچھے دو اصول کام کرتے ہیں۔ ہم احساسیت اور مماثلت ۔ ہم احساسیت اور مماثلت خوف اور دہشت کے جذبات کو ابھارتی ہیں ۔ المیہ ڈرامہ دیکھ کر انسان کے اندر اپنی عافیت کا احساس ابھرتا ہے ۔ اس احساس تسکین اور اظہار تشکر کے ساتھ کہ وہ خود آلام کا شکار نہیں ہوا۔

ڈرامے کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ ڈرامے کا پاٹ کہانی سے بہت بڑا ہے۔ ڈرامے کو آپ ایک ایسا دریا تصور کر سکتے جس میں بہت سے دریا گرتے ہیں ۔ بہت سے دریا حقیقت کی اپنی اپنی روداد (Narative) لے کر اس میں شامل ہوتے ہیں اور پھر ایک ایسا اظہار یہ تشکیل دیتے ہیں جسے بالآخر خود زندگی کا مہا بیانیہ بن جاتا ہے۔ فن کار جب ڈرامہ کے منظر ناموں میں غم واندوہ سے بھرپور ایک تصور جہان سامنے لاتا ہے تو بات بنتی ہے۔ گویا ڈرامہ ایک مکمل سماجی اور روحانی صورت حال کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ مکالموں میں جذبات کی شدت ہوتی ہے ۔ شاعری تمثیل کے حسن کو چار چاند لگا دیتی ہے ۔ منظر ناموں میں پورے چاند کی سی کشش اور دل ربائی موجود ہوتی ہے۔ بایں ہمہ یہ بھی ضروری ہے کہ ڈرامہ زمان ومکان کی وحدت کا پابند ہو۔ اس میں وقت کے ٹھہر جانے کا الیوژن موجود ہو لیکن وقت پھر بھی چلتا رہے۔ زمیں کی کشش سے باہر نکل جانے کی آرزو دامن گیر ہو لیکن اس کے باوجود ڈرامہ تغیر وحرکت اور زمین کی کشش ثقل سے انکار ناممکن ہو۔ یہی سبب ہے کہ ارسطو نے اسے بھی استحضاری اصناف ادب میں شمار کیا ہے۔

ڈرامہ کے برعکس مختصر کہانی (Short Story) تو ایک تنگنائے کی طرح ہوتی ہے، زندگی کے کسی ایک واقعے یا وقوعے تک محدود۔ اس میں پہاڑ سے اترتی ندی کی طرح حرکت تیز تر ہوتی ہے، وقت بھی اسی تیز رفتار ہوتا ہے۔ یہ ان کمزور اور فانی انسانوں کے احوال کو بیان کرتی ہے جو زندگی کے نامساعد حالات میں عمریں بتا دیتے ہیں ۔ اس میں موسموں کے دائرے تیزی سے مکمل ہو جاتے ہیں ۔ لیکن کوئی بڑا واقعہ ظہور میں نہیں آتا ۔ نہ ہی کوئی مسیحا یا بدھ استوا مدکو پہنچتا ہے۔ دنیا میں جو کچھ حاضر وموجود ہے وہی حقیقت ہے۔ کہانی اس سے آگے نہیں جاتی ۔ یہ کہانی کی بنیادی شرط ہے ۔ تاہم کہانی کا وصف ہے کہ یہ تمام تر محدودیت کے باوجود خوابوں کے دریچوں کے درِوا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ آدرشوں اور سماجی اقدار کے تنافر کے بیچ میں ۔ کہانی کے آنگن میں خیر وشر کی حدود واضح نظر آتی ہیں ۔ کہانی میں زمانے کی تلخیاں اور تحیر کی فضا یکساں موجود ہوتی ہے ۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کہانی میں مسحور کن کیفیات کا آہنگ بھی ملتا ہے۔ اس کا موضوع وہ لوگ ہوتے ہیں جو حسن ومحبت اور خود بینی وخودداری کے لیے جان پر کھیل جاتے ہیں ۔ یہ درست ہے کہ کہانی میں اتنی وسعت نہیں ہوتی کہ یہ کسی مہا بیانیہ کو اپنے دامن میں جگہ دے سکے ، نہ ہی یہ مہان کرداروں کی رزم گاہ ہے۔ کہانی اگرچہ اس معاملے میں بڑی کٹھور ہے۔ تاہم اس کا دامن عورت کی آغوش کی طرح گداز ہوتا ہے۔ اس میں غم گساری اور ہم دردی کا سحر SympatheticMagic کچھ اس طرح

موجزن ہوتا ہے کہ جو ذہن بھی اس کی ملتفت ہوتا ہے۔ اس کے حسن میں گم ہو جاتا ہے۔ سنڈریلا کی کہانی تو آپ کو یاد ہے نا۔

جہاں تک اس سوال کا تعلق ہے کہ میں نے استحضاریت سے کو واقعاتی دنیا کی اشیا، حقائق اور کرداروں کو ’’جیسا ہے جہاں ہے‘‘ کی بنیاد پر لکھ لینے کی صلاحیت تک محدود کر دیا ہے، محض زبان کی کم ظرفی کا شاخسانہ ہے۔ پورے موقف کو اگر ایک آدھ جملے میں سمیٹ دیا جائے تو بات کہاں سے کہاں پہنچ جاتی ہے۔ یہ نہیں ہے کہ حمید شاہد کسی غلط فہمی کا شکار ہوا۔ اس نے تو جان بوجھ کر میرے موقف کو غلط انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کی بظاہر دو وجوہات نظر آتی ہیں ۔ ایک تو یہ کہ اس سے دائیں بازوں کے ادبی نظریہ کی پرچار کی گنجائش نکل آتی ہے۔ دوسرے یہ کہ خواہ مخواہ کے تنازعے کھڑنے کا موقع ہاتھ آ جاتا ہے۔ یہ جو ایک آدھ جملے والا موقف ہے، اسے میں تو کیا دنیا کا کوئی بھی شخص بقائمی ہوش وحواس تسلیم نہیں کر سکتا۔ کیا تقلید محض سے تحریر میں Catharsis عمل میں آ سکتا ہے؟ میں تو اس سے آگے ارتفاع اور مسرت کی بات بھی کرتا ہوں اور پھر کیا تقلید محض لوگوں کو رزائل کی گرفت سے نجات (Deliverance) دلا سکتی ہے۔ سب سے بڑا سوال تو یہ ہے کہ تقلید محض کی کارگزاری سے جنم لینے والی چیز کو ادبی تخلیق کہا جا سکتا ہے۔ ارسطو جس کے سامنے سوفوکلیز ، اسکائی لس اور یورے پڈیز کے ڈرامے تھے ؛ کیا وہ اس قسم کے شتر بے مہار دعووں کو قبول کر سکتا تھا۔ مزید گذارش یہ ہے کہ کھردری اور براہ راست استحضاریت ، جس کو حمید شاہد نے میرے سر تھوپنے کی بھرپور کوشش کی ہے، بذات خود کوئی شے نہیں ہے ۔ نہ ہی ادب وفن کے میدان میں اس کی کوئی حیثیت ہے۔ استحضاریت کے اصطلاحی معنی وہ ہیں جن کو مناسب انداز میں سمجھنے سے گریز کیا ہے۔ حمید شاہد اگر عظیم المیہ نگاروں کا مطالعہ کر لے تو اس کا استحضاریت کے بارے میں اس کے افہام کا دائرہ وسیع ہو سکتا ہے۔ جہاں تک اس کے اس اعتراض کا تعلق ہے کہ میں نے ارسطو کے Memesis کے نقطۂ نظر کو عین بعین قبول کر لیا ہے تو یہ اعتراض برائے اعتراض کے سوا کچھ نہیں ۔ گذارش یہ ہے کہ ہمارے عہد اور ارسطو کے درمیان کانٹ، ہیگل، شلر، کولنگ ووڈ اور دوسرے بہت سے فلسفہ آرٹ کے ماہرین کھڑے ہیں۔ کیا بیچ میں کھڑے ان تاریخ ساز لوگوں کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ کوئی بھی موقف اس وقت تک نہیں بن سکتا جب تک کہ ارسطو کے ساتھ ساتھ کانٹ اور کولنگ ووڈ، سوزن لینگر، ماشیرے، آلتھیو سے اور فوکو سے دریدا تک دسترس حاصل نہ ہو۔ فلسفۂ آرٹ کی دنیا بہت وسیع ہے۔

یہ درست ہے کہ میں نے مختلف اوقات میں ادب اور فن میں ماورائیت کی بات کی ہے۔ اس لیے کہ فن کا معجزہ ماورائیت کے ارتکاب کے بغیر معرض وجود میں آتا ہی نہیں۔ لیکن اس ماورائیت کا افلاطونی تصوریت سے کوئی تعلق نہیں ۔ میں تصوریت کے اور عقائد کو قبول نہیں کرتا۔ تصوریت کے استدلال کو اس لیے مسترد کرتا ہوں کہ یہ بہت خوبصورت ہے لیکن بہت زیادہ گمراہ کن ۔ آنے والے کل کی آرزو میں آج کی نفی کرتی ہے ۔ اس دنیا کو حقائق کی تکفیر کرتا ہے۔ ہماری یہ دنیا حقیقی ہے لیکن تصوریت کے استدلال میں حقیقی نہیں ۔ تصوریت کے استدلال کے مطابق حسن وہ ہے جو اس دنیا سے ماورا کسی اور دنیا میں ہے۔ ۔ اور

صداقت بھی وہ ہے ہزار ہا پردوں میں مستور ہے۔ اس کا تعلق بھی کسی اور دنیا سے ہے۔ یہ دنیا جس میں ہم زندگی کر رہے ہیں، عالم ناسوت ہے آدھے سچ اور نامکمل حسن کی دنیا، جس میں ہمارا واسطہ اصل کی بجائے اصل کی پرچھائیاں سے ہے۔ اصل کا سرچشمہ تو عالم لاہوت میں ہے۔ تصوریت کا معنیاتی نظام انھی خیالات کا مجموعہ ہے۔ اس کے برعکس میں اس دنیا کو جسے وہم و گمان کی دنیا یا عالم امکانات کہا جاتا ہے، کو ہی اصلی اور حقیقی گردانتا ہوں۔ حقیقت بھی یہیں ہے اور سچ بھی یہیں۔ معرکۂ حق و باطل یہیں برپا ہو رہا ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے تو یہ عالم امکانات سے متعلق ہونے کے باوجود آفاقی صداقتوں کا امین ہے۔ ادب مقامی و زمانی موثرات کی جبریت کے باوجود جبریت کا پابند نہیں ہوتا۔ جبریت کو توڑنے اور صورت حال سے ماورا ہونے کی صلاحیت اس کے اندر پوری طرح موجود ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ مادی دنیا سے حقیقت کا وہی تعلق ہے جو روح کا جسم سے ہے۔ ارسطو نے اس خیال کو میٹر اور فارم کی تقسیم اور علتوں کے تفاعل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ افہام کے راستے میں پردے یقیناً بہت سے ہیں۔ عقل کی نارسائی سے انکار بھی ناممکن ہے۔ حواس و ادراک کی مجبوریاں بھی اپنی جگہ پر ہیں۔ لیکن تدبر، تفکر اور وجدان کے مناسب استعمال سے اس برتر حقیقت تک رسائی ناممکن نہیں۔ بس انہماک اور ارتکاز کی ضرورت پڑتی ہے جن کے ذریعے شاعر، فلسفی اور صوفیا اس حقیقت کے وقوف سے ہزار ہا سال سے بہرہ یاب ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس تصور حقیقت کا آخری سرا وحدت الوجود کے تصور تک جا پہنچتا ہے۔ ابن عربی، رومی، عطار اور اسپائی نوزا جن کا وحدت الوجودی فلسفہ کے سربرآوردہ حامیوں میں شمار ہوتا ہے، اسی انداز نظر کے حامی تھے۔ مشرقی شاعری میں اس انداز نظر نے ایک ایسا آہنگ مرتب کیا کہ جس سے ندرت افکار کی حسین دنیا آباد ہوتی چلی گئی۔ اسی انداز خیال کا ایک اور باب سریت (Mysticism) کے نام سے مشہور ہے۔ یہ درواز کشف و وجدان کی مدد کے بغیر نہیں کھلتا۔ سریت کے حامیوں کا کہنا ہے کہ عقل ہمیں محض خبر تک محدود رکھتی ہے یعنی حقائق کی تفہیم میں ظن و تخمین سے آگے نہیں لے جاتی۔ اس کے برعکس عشق و وجدان ہمیں معرفت کی روشنی اور انکشاف کی نشاط سے مالا مال کرتے ہیں۔ برگساں، ولیم جیمز اور اقبال اپنی علمیات میں وجدان کے تصور کو اسی حوالے سے دیکھتے ہیں۔ اقبال کا خیال ہے کہ قلب و وجدان کو رہنما مان لیا جائے تو پردۂ غیب کے اسرار منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ دنیا بھر کے شعرا، حکما اور صوفیا کے افکار سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ تمدن، آرٹ، شاعری اور فنون کے فروغ میں اس زریعہ علم کا کردار ناقابل فراموش ہے۔ چنانچہ فن کی دنیا میں وجدان کی روشنی اور قلبی واردات کی جمالیات سے انکار فن کے وجود سے انکار ہے۔ لیکن حقیقت کا وحدت الوجودی تصور اپنی تمام تر نشاط آفرینی کے باوجود ایک منفی تصور ہے۔ اس سے انسان کی روح میں موجود نرگسیت کی تسکین تو ہوتی ہے لیکن 'میں' کو اپنے اوپر اوڑھ لینے سے اس انفرادی انا کی تنسیخ ہو جاتی ہے جو تخلیق کے عمل میں پرجوش کردار ادا کرتی ہے۔ انفرادی انا کا مطلب ہی یہی ہے کہ تخلیقی عمل میں فارم اور مادے کی دوئیت کو قبول کر کے جو کچھ حاضر و موجود ہے، اس کو حقیقی تسلیم کر لیا جائے۔ یوں ادب و فن میں آزادی ارادہ اور قوت انتخاب کی اہمیت کھل کر سامنے آتی ہے۔ ان انسانی اقدار

سے انکار دراصل فنکار کے تخلیقی کردار، اس کی خودی، اس کے تخیل کی اڑان اور اس کے زرخیز ذہن کی صلاحیتوں سے انکار ہے۔

واپس ارسطو کے نظریۂ آرٹ کی طرف آتے ہیں۔ ارسطو کا تصور حقیقت ایک مراتبی نظام کی پابندی کرتے ہوئے نقطۂ عروج کو چھوتا ہے، جس میں مادہ مسلسل عروج کی بلند ترین صورتوں میں تبدیل ہوتا چلا جاتا ہے۔ مراتبی زینوں کے اعلیٰ ترین مقام پر خالص صورت یا ذات حق کا قیام ہے۔ سیڑھی کے بلند ترین زینوں سے نیچے مادے اور صورت کے وصال سے معرض وجود میں آنے والی اشیا کی دنیا ہے، جس میں زمان و مکان، حرکت و تغیر اور ارتقا کا عمل ایک غائی کشش کی طاقت سے جاری و ساری ہے (۴)۔ دوسرے الفاظ میں جوں جوں اشیا اس مراتبی نظام کی بلندیوں کی طرف بڑھتی ہیں، مادے کی الائش سے بلند تر ہوتی چلی جاتی ہیں۔ آرٹ چونکہ فطرت کو مثال بناتی ہے۔ اس لیے یہ زندگی کے جزیہ حقائق کی الائشوں سے بلند ہو کر کلی اور ابدی صداقتوں کی حضوریت پر خود کو مرکوز کرتی ہے۔ اس پیٹرن کو سامنے رکھ کر ہم یہ استنباط کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ آرٹ میں بھی حقیقت کو منعکس کرنے کے مراتبی پیمانے ہونے چاہئیں۔ اخذ اس اصول سے یہ ہوا کہ آرٹ کی اصناف (Art Forms) میں سے جو صنف جتنی خالص فارم کے قریب ہو گی اور مجرد تصورات (Abstact Images) کا احاطہ کرے گی، اتنی ہی وہ استحضاریت کی شرائط سے آزاد ہو گی۔ اس سلسلے میں موسیقی کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ موسیقی میں ہم ایک ایسی شے کو حقیقت مانتے اور استعمال میں لاتے ہیں جو غیر مرئی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اسے مجسم شکل میں فرض کر کے گرہ لگاتے اور کام میں لاتے ہیں۔ اس میں خارجی کائنات کی عکاسی مقصود ہوتی ہے اور نہ ہی کسی مخصوص و موجود شے کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ چونکہ موسیقی فطرت میں موجود کسی شے کی نقل نہیں ہے اس لیے اس میں استحضاریت کا عنصر تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ سوسن لینگر نے لکھا ہے۔

> موسیقی نمایاں طور پر غیر استحضاری صنف ادب ہے؛ کلاسیکی پیش کش کے حوالے سے بھی اور اپنی اعلیٰ ترین صورتوں کے حصول کی سطح پر بھی۔ یہ نہ صرف ظاہری انداز میں خالص فارم یا صورت کا اظہار کرتی ہے بلکہ جوہری طور پر بھی خالص صورت کی مظہر ہے۔ اگر ہم اس کے عروج کے زمانے کو لیں تو باخ سے بیتھوون تک ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں ساخت کے علاوہ کوئی اور چیز شامل نہیں۔ کوئی منظر نامہ ہے نہ کوئی معروض اور نہ ہی کسی حقیقی واقعہ کا بیان اس کے سکوپ کا حصہ بنتا نظر آتا ہے۔ (۵)

موسیقی کے برعکس وہ فنون ہیں، جن کا مشاہدہ ہم بصارت کی مدد سے کرتے ہیں۔ جیسے رقص، اداکاری اور افسانہ نگاری۔ یہاں استحضاریت کو پہلے درجے پر رکھنا پڑتا ہے۔ جہاں استحضاریت کا عنصر نمایاں ہوتا ہے وہاں تخیل کی آزادی محدود ہو جاتی ہے۔ شاعری میں چونکہ تخیل کی آزادی منتہا کو مس کرتی ہے، اس لیے اس میں تجریدیت کے حوالے سے استحضاریت کا عمل دخل کم تر سطح پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیا شاعری کو ان سرّی تجربوں کے اظہار کے لیے استعمال میں لاتے ہیں جو بقول ان کے تجزیہ اور تحلیل سے

ماوراہونے کے باوصف ناقابل ابلاغ ہوتے ہیں۔مطلب یہ ہوا کہ شاعری کی اڑان مکمل تجرید کی دنیا جسے In Itself کی دنیا کا نام دیا جاتا ہے، تک وسیع ہے۔یہی وجہ ہے کہ مشرق میں شاعر کو لسان الغیب کا نام سے یاد کیا جاتا ہے۔حضرت غالب کیا شان تفاخر سے فرماتے ہیں۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

منشایاد کے منتخب افسانے کے مقدمہ میں اس استدلال کو میں نے نہایت سہل انداز میں بیان کر دیا تھا۔مجھے نہیں معلوم کہ میرے اس موقف کو کنفیوز اور ملغض کرنے میں حمید شاہد کے مقاصد کیا تھے اور اس پردہ زنگاری میں کوئی معشوق بھی تھا یا نہیں، میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔بہر حال میں اپنے اس موقف کو پھر سے بیان کیے دیتا ہوں۔

> میں تجریدیت کے کبھی خلاف نہیں رہا۔تجرید تخلیقی عمل کے حوالے سے ایک نہایت انوکھی کیفیت کا نام ہے۔ایک خوبصورت تجربہ جو ہمیں کرداری احوال سے اوپر اٹھا کر ارفع ذائقوں سے آشنا کرتا ہے۔باطن کی روشنی اور سرشاری کا بہت کچھ تعلق تجرید کی ارفعیت سے ہے۔بیتھون کی سمفنی تجریدی تجربے کی بہترین مثال ہے؛ تجرید اور موسیقی کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔کولن ووڈ کے نزدیک موسیقی تجرید کے سب سے زیادہ قریب ہے کیونکہ یہ فن کی غیر استحضاری صنف ہے۔موسیقی میں بقول سوسن لینگر یک مکمل ساخت تو موجود ہوتی ہے لیکن کوئی منظر، کوئی معروض اور کوئی واقعہ موجود نہیں ہوتا۔موسیقی کے علاوہ شاعری اور مصوری مین تجریدی کیفیات کے اظہار کے بہتر مواقع فراہم ہوتے ہیں۔ان دونوں اصناف میں واردات و کیفیات غیر استحضاری سطح کو مس کر سکتی ہیں۔چونکہ ان دونوں میں متخیلہ کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے اس لیے (بالخصوص شاعری میں) متخیلہ کی اڑان کے دوران اگر رشتوں کی دنیا معدوم ہو جائے تو تعجب کی بات نہیں ہوتی۔(۶)

دراصل میں عرض یہ کر رہا ہوں کہ حمید شاہد مخالفت برائے مخالفت کے چکر میں پڑ کر بند گلی میں پھنس گیا ہے۔جس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ نہ صرف تغیر و تحرک کی حقیقت کو ایک عجیب طرح کی رومانی مثالیت پسندی کے زیر اثر مسترد کرتا ہے بلکہ قروں وسطیٰ کے عقل دشمنوں کا رویہ اختیار کر کے اس ناس مارے زمانے کی مذمت بھی کرنے سے باز نہیں آتا۔کیا یہ حیرانی کی بات نہیں کہ وہ خرد افروزی کی پوری روایت کی نفی کرتا چلا گیا ہے۔لہجہ ہر چند کہ بیگماتی دلبری سے لبریز ہے لیکن جو واردات وہ کر رہا ہے وہ نہ صرف اسلام کی روشن خیال تہذیبی روایت کے سراسر منافی ہے بلکہ بنیاد پرستی کا شاخسانہ ہے۔یہ درست ہے کہ آدمی کا ماضی کبھی منسوخ نہیں ہوتا اور نہ اس کے لاشعور میں پڑا ہوا تہذیبی ذائقہ یک سر معدوم ہو سکتا ہے۔

لیکن یہ بھی درست ہے کہ ماضی کو اوڑھ کر حال میں زندہ نہیں رہا جا سکتا۔ماضی حال کا حصہ ضرور ہے لیکن حال کا سب کچھ نہیں۔وقت، ذہن اور سماج کو منجمد نہیں کیا جا سکتا۔ہر نسل کا اپنا ایک حال ہوتا ہے اور

اس کے مخصوص تقاضے۔رنگ و بو اور فکر خیال کی ایک الگ دنیا تشکیل دیتی ہے اور سہانے مستقبل کے خواب دیکھتی ہے۔ایک شہر آرزو کو بساتی ہے۔اسی کو نیا کہتے ہیں۔نیا زندہ ہوتا ہے اور ماضی مردہ۔اسی لیے ماضی کو دفنا دیا جاتا ہے۔ماضی کی پرستش ایک طاقت ور سماجی مرض ہے۔اس مرض کی راہ میں حال کا ارادہ اور خود اختیاری کا تصور سد سکندری کی طرح حائل ہے۔اس لیے مردہ پرست حال کا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔حال کو صرف پس پشت ڈالا جا سکتا ہے۔جو آدمی اپنے حال کو پس پشت ڈال دے، گدھ اس کا کلیجہ نوچ لیتے ہیں۔ہر عہد میں نئے کا تحفظ اور تکریم کی جاتی ہے۔کیونکہ یہ تہذیب کے تسلسل کے لیے ضروری بھی ہے۔کسی تہذیب کے تسلسل کی ضمانت یہی ہوتی ہے کہ اس کی ہر نئی نسل نے کیا کچھ اپنی طرف سے شامل کیا۔چنانچہ قدری طور پر طرز کہن پہ اڑنا تکفیر نعمت کے برابر ہے۔جس قوم میں نئے دنوں کی آمد ممنوع ہو جائے وہ قوم موجود تو ہوتی ہے لیکن زندوں میں شمار نہیں ہوتی۔اور پھر وہ دن بھی جلد ہی آن لگتا ہے جب اس کی ہڈیوں کا گودا سوکھ جاتا ہے اور پھر فنا کی آندھی اسے اڑا کر لے جاتی ہے۔

حضرت اقبال نے تقلید پرستی کی مذمت اسی لیے کی تھی کہ اہلیان اسلام نے ماضی پرستی کے مرض میں مبتلا ہو کر نئے کا اکرام کرنا چھوڑ دیا تھا۔میرے نزدیک 'نئے' کا اکرام اس لیے بھی ضروری ہے کہ نیا پن بھی صفات ربانی میں سے ایک ہے۔یقیناً وہ قدیم اور لم یزل ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ وہ قدیم ہو کر بھی قدیم نہیں ہے۔وہ تو قران کے مطابق ہر روز نئی شان میں ہوتا ہے۔گویا نیا پن تو خدا کی شان اور صفت ربانی ہے۔ہمیں 'نئے' کی معنویت کو اس سیاق وسباق میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔نئے کی اہمیت سے انکار زندہ اسلامی روایت کے حرکی اصولوں سے انکار ہے۔تو اے بھائی 'نئے' کے نام سے بدکنے کی چنداں ضرورت نہیں، جس روایت اور تہذیب کی بات تم کرتے ہو اس کی ہمیشگی اور مدام صرف اسی میں ہے کہ اس میں 'نیا' شامل ہوتا رہے۔تہذیب کے آنگن میں نئی صبحیں طلوع ہوتی رہیں اور اس کی منڈیروں پر پرندے چہچہاتے رہیں۔ماضی پرستی کا منفی رویہ ویمپائرز کو جنم دیتا ہے۔مذہبی انتہا پسندی، نسلی عصبیت، قومی تکبر اور احیا پرستی ویمپا یرز ہی تو ہیں۔قدامت پرستی "دوڑ پیچھے کی طرف اے گردش ایام تو" کی سی صورت حال کی آئینہ دار ہے۔اقبال اور جناح دونوں نے جب ملائیت کی فراہم کردہ قدامت پسندی کو قبول کرنے سے انکار کر دیا تو صاحب ہم بھی ان کے اتباع میں اس کا انکار کرتے ہیں۔اس میں برائی نہیں خیر ہی خیر ہے۔اب جب کہ تم نے روایت اور تہذیب کی معنیات کو پلٹ کر دیکھ لیا ہے تو اقبال کی دعوت پر اس 'نئے' کی معنیات پر بھی نظر ڈال لو جو زندگی کی معنویت کی ضمانت' تہذیب کی روح اور زندہ روایت کی امین ہے۔اس سے نہ صرف بہت سی الجھنوں کا مداوا ہوگا بلکہ بہتوں کا بھلا بھی ہوگا۔بالخصوص ان کا جنھوں نے ماضی پرستی اور روحانی اندھے پن کو وتیرہ بنالیا ہے۔یہ بیماری تیزی سے پھیل چکی ہے۔امریکہ کے نیوکانز اسی بیماری کا نتیجہ ہیں جس کے آخر کار تہذیبوں کے تصادم کا تماشا ظہور میں آیا ہے۔یہ تصادم اگر ہوا تو بہر صورت انسانی تہذیب، کلچر اور تاریخ سب کے لیے تباہ کن ہوگا ہے۔میری گذارش آپ قبول نہیں کرتے نہ کریں، ڈاکٹر جمیل جالبی کے زیر نظر بیان پر ضرور غور کریں:

ہرنئ نسل کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے اور اپنی فکر کے پیمانوں اور معیاروں کا ازسرِنو جائزہ لے۔ اگر کوئی نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے قاصر ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب میں اور نہ صرف ادب میں پورے نظامِ خیال میں جس کا اظہار اس معاشرے کے کلچر میں ہو رہا ہے سخت گڑ بڑ، سخت انتشار اور بحران ہے۔ اس بحران کے معنی وہ لوگ بخوبی سمجھتے ہیں جو کلچر اور ادب کا تعلق جانتے ہیں اور ادب کلچر کی تشکیل جدید کا ایک اہم اور بنیادی ذریعہ ہے۔ (۷)

ڈاکٹر جالبی صاحب الرائے شخص ہیں۔ ان کی بات پر کان دھرنا ضروری ہوتا ہے۔ ان کی اس رائے کو کر سامنے رکھ کر نئے کے تصور پر غور کرنا بھی ضروری ہے۔ اس تناظر میں، میں نے اردو افسانے میں استحضاریت کے حوالے سے لفظ نئے کو چند بار دہرا دیا ہے تو کون سا گناہ کیا ہے۔ حمید شاید کا اس سلسلے میں واویلا تنگ نظری کی حیران کن مثال ہے۔

اردو افسانہ اور تنقید کا نیا شعور

وارث علوی نے یہ درست کہا کہ ''افسانے کی تنقید کا شعور 'ان کی نسل' کے قارئین میں محمد حسن عسکری اور ممتاز شریں نے پیدا کیا تھا۔'' میں خود ایک زمانہ تک حسن عسکری کا معترف رہا ہوں۔ ان کی کتاب ''ستارہ یا بادبان'' گریجویشن کے دوران میری پسندیدہ کتابوں میں شمار ہوتی تھی۔ میں ان کی تصوریت پسندی اور جملے کی تنقید سے خاصا متاثر ہوا تھا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ جدید اردو فکشن کی تنقید کی اٹھان میں حسن عسکری کے فلسفۂ فن نے اہم کردار ادا کیا جس کی اہمیت سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ان کے نقطۂ نظر کا ریویو کرنا ممنوع ہے۔ عسکری صاحب بھی انسان تھے۔ ان سے بھی اختلاف ناممکن نہیں۔ مثلاً یہ ایک حقیقت ہے کہ ان کے فلسفۂ فن میں ہیگل کی طرح قدامت پسندی بھی تھی اور جدیدیت پرستی کی وہ لہر بھی جو انفرادی شناخت، ذاتی وجود اور روحانی ابتلا کی مرکزیت پر اصرار کرتی ہے۔ عسکری کا ترقی پسند ادب اور مارکسی تنقید سے ٹکراؤ ایک حقیقی تنازعہ تھا۔ ٹکراؤ فرد کے سماج میں تحلیل ہونے کے سوال پر ہوا تھا۔ وہ ہیگل کی طرح تاریخیت کے شعور سے مالا مال تھے جس کے مطابق حقیقتِ مطلق کا ظہور ایک غائی منصوبے اور ڈیزائن کے تحت کائنات کے ارتقائی عمل میں ہو رہا ہے۔ تاریخ اسی حقیقتِ مطلق کی مظہر ہے۔ اس نظریے کے مطابق ظواہر کی اہمیت کا انحصار اس منصوبے، مقصد اور غایت پر ہے جس کے حصول کی خاطر وہ معرضِ وجود میں آئی ہیں۔ اگر تاریخ کے اس تصور میں مذہبی احیا پسندی اور سریت کو شامل کر کے ماضی کے رومانی تصور کی طرف رخ موڑ دیا جائے تو نتیجہ وہی نکلتا ہے جو عسکری کے ہاں وقوع پذیر ہوا تھا۔ اصول وہی ہے یعنی تصوریت کے تحت جو بھی فکری راستہ اختیار کیا جائے اس کا منطقی انجام ہوتا ہے۔ پہلے وہ فکشن میں جدیدیت کے حامی تھے۔ دس بارہ افسانے بھی لکھے۔ پھر تنقید لکھنے لگے۔ فرانسیسی ادب کی طرف راغب ہوئے۔ یورپی نومسلم مصنفین مثلاً رینے گینوں، فرث جوف اور بخارڈٹ وغیرہ ان کی فکریات کے عین بیچ میں آن کھڑے

ہوئے۔ ادب اور تنقید سے جی بھر گیا تو آخر میں مذہب اور تصوف کی دبیز چادر اوڑھ کر بیٹھ گئے۔ اب یوں نہ جنوں رہا نہ پری رہی۔ اواخر عمر میں بہشتی زیور کو ایک عظیم کتاب اور مولانا اشرف تھانوی کو ایک بڑا شاعر کہنے لگے۔ (۸) یہی وہ مقطعے کی بات ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔ مقصود حمید شاہد کو اندھی تصوریت کے منفی نتائج سے آگاہ کرنا تھا۔ لیکن اس نے اسے تنقیص سمجھ کر میرے خلاف محاذ کھڑا کر دیا۔

جہاں تک ممتاز شریں کا تعلق ہے تو یہ ایک حقیقت ہے کہ اس کی اکادمیاتی لگن فکشن کی تمام تر معروضی بصیرت کے ساتھ اب بھی متاثر کن ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اور صمد شاہین عسکری کی ادبی دینیات سے خاصی متاثر ہوئے، انہوں نے بھی پاکستانی ادب کے نعرے کو اسلامی ادب کے نعرے میں تبدیل کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ (۹) اس کے علاوہ جن ادبی اور فلسفیانہ تحریکوں کے معیارات کو ممتاز شریں نے حرزِ جاں بنایا تھا وہ تحریکیں اور ان کے معیارات دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے زمانے کی قنوطیت اور لاحاصلی کے احساس کی پیداوار تھیں جن کا ہمارے یہاں کے پوسٹ کلونیل عہد کی پر امید سوچ سے کوئی تعلق نہ تھا۔ ممتاز شریں کی تنقید کی اساس وجودیتی متخیلہ (Exisitemtial Imagination) ٹی ایس ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ، میتھیو آرنلڈ اور ایف آر لیوس کی لبرل انسان پرستی، اخلاقی اقدار اور کلچر کے تصورات پر رکھی گئی تھی۔ ان کے علاوہ اس کی تنقید میں فرائیڈ کی تحلیلِ نفسی اور کروچے کی اظہاریت کا بھی اس کے یہاں عمل دخل بہت زیادہ نظر آتا ہے۔ لیکن اب مصیبت تو یہ ہے کہ اکیسویں صدی کے پہلے دہے میں جب جدیدیت سے وابستہ یہ سارے فکری اور نظری حوالے جو ممتاز شریں کے فریم آف ریفرنس کی تشکیل کرتے تھے، اب اپنی قدر و قیمت سے محروم ہو چکے ہیں۔ ہمیں حسن عسکری اور ممتاز شریں کے ناقدانہ شعور اور فکری پس منظر سے پچاس ساٹھ سال آگے جا کر بات کرنا ہوگی۔ بالخصوص فکشن کی نئی تنقید بہت آگے جا چکی ہے۔ ان پچاس ساٹھ سالوں میں بہت سے نقادوں نے فکشن پر کام کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، وارث علوی اور دوسرے نقادوں نے فکشن پر تنقید کے تناظر کو ممتاز شریں کے تناظر سے بالکل مختلف کر دیا۔ چنانچہ ہمیں توجہ کا فوکس تبدیل کرنے کی اشد ضرورت ہے۔ توجہ کی تبدیلی کا یہ اشد احساس یوسا کی کتاب کا ترجمہ چھپ جانے کے بعد مزید بڑھ گیا ہے۔ اس ضرورت کو یوسا کے حوالے سے ڈاکٹر محمد عمر اور حمید شاہد کی خط و کتابت میں بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ خط و کتابت اکادمیاتی لگن، علمیاتی گہرائی اور Intellectual Rigour سے محروم ہے۔ تاہم میں سمجھتا ہوں کہ اس بحث کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ اس نے افسانے کی تنقید کو پھر سے مہمیز دی ہے۔ عسکری کا یہ قول اب بھی قولِ محکم ہے کہ اردو ادب کو تخلیق سے زیادہ تنقید کی ضرورت ہے۔ شاعری اور افسانہ نویسی کا کام تو حدِ نظر تک ہو رہا ہے، لیکن تنقید کا کام بہت کم ہے۔ فکشن پر تو ایک عرصہ سے معیاری تنقید کا کام بند پڑا ہے۔ کیونکہ نقاد کو ادبی کوفے کے ابنِ زیادوں نے اس قدر ہراساں کر دیا ہے کہ یار لوگ میدان چھوڑ کر بھاگ نکلنے میں عافیت سمجھتے ہیں۔

لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ اب اردو ادب میں فکشن کی نئی تنقید کا باب بند کیا جا چکا ہے۔ نئی تنقید پر کام ہو رہا ہے اور اسے مزید سامنے آنا چاہیے، جس میں اکیسویں صدی کے پہلے دہے کی حسیت، سوجھ

بوجھ اور جدید ترین تنقیدی اصطلاحات اور فکر کی شمولیت ضروری ہے۔ چنانچہ میرے نزدیک حمید شاہد کے کرنے کا اولین کام یہ ہے کہ افسانہ نگاری کے جھڑھ بیری سے جان چھڑا کر سیدھ سبھاؤ سے تنقید کے کام پر پوری طرح توجہ مرکوز کرے۔ یہی اس کی پہلی ذمہ داری اور یہی اس کا ووکیشن ہے۔ اردو فکشن کو ہمہ وقتی نقادوں کی جتنی ضرورت اب ہے پہلے کبھی نہ تھی۔ افسانے کی روایت کو پورے ایک سو سال کا عرصہ ہو چکا ہے۔ اس پر جو کام اب تک ہوا ہے وہ علوم السنہ شرقیہ کے محدود فکری دائرے میں مقید ہے اور کسی طرح بھی پروفیسر وقار عظیم کے تنقیدی پیمانوں سے آگے نہیں بڑھ پایا۔ حمید شاہد کی اردو افسانہ پر کتاب جسے کسی اور صاحب نے مرتب کیا ہے، اگرچہ فکشن کی تنقید میں تازہ کاری کی ایک اہم مثال ہے؛ لیکن اس میں وہی پرانی تجزیاتی اپروچ اور وہی تبصراتی سوچ کارفرما نظر آتی ہے۔ وہی سوانحی اور تاریخی مواد کے انبار مگر کسی گسٹالٹ یا کسی پیٹرن یا ڈیزائن کے بغیر۔ پہلا باب تو ذیلی عنوانات کے حوالے سے ہی وقار عظیم کی چھاپا چھاپ کا آئینہ دار ہے۔ مثلاً وقار عظیم کی ایک مشہور کتاب کا عنوان ہے ''داستان سے افسانے تک''؛ موصوف نے اس کو پہلے باب کا ذیلی عنوان بنا دیا ہے۔ دوسرے عنوانات بھی افسانے پر استادان فن سے مستعار لیے گئے ہیں۔ اگر لامحالہ عنوان نیا ہے تو بات وہی پچاس سال پرانی۔ ہر بات میں فتوے کے لیے حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی اور انتظار حسین وغیر کی طرف رجوع کرتے ہیں، ان سے اقتباس کرتے ہیں۔ اور بھی بہت سے لوگ ہیں جن کے محاکمات کو آگے لاتے ہیں اور ان کی تائید یا تشریح سے کام چلاتے ہیں۔ میری خواہش یہ تھی کہ وہ اس کتاب میں خود اس کی کنٹری بیوشن بھی جاندار ہوتی؟ معنی و صورت کی کوئی نئی تفسیر، تفکر کا کوئی نیا تحرک، یا فن اور کرافٹ کے حوالے سے کوئی نئی دریافت سامنے نہیں آئی۔ البتہ پیٹرن خوبصورت ہے۔ ہمارے ہاں ایک عارضہ یہ ہے کہ لوگ علمی روایات کے Sources تک پہنچنے کی کوشش نہیں کرتے، بس سنی سنائی کو آگے پیچھے یا نئے انداز میں پیش کر دینے کو ہی تنقید سمجھ لیتے ہیں۔ اس عارضے کو اردو دانشوروں میں تو لاعلاج مرض بن چکا ہے۔ چنانچہ اب دیکھیے نا حمید شاہد نے اس کیفیت کو چھپانے کے لیے دلّی کی کرخنداری زبان یا لکھنؤ کے نسائی لہجے کو برت کر کام تو خوبصوتی سے چلا لیا ہے، لیکن یہ بات بہر حال طے ہے کہ غیر سنجیدہ زبان کی وجہ سے تنقید کے منصب کو نقصان پہنچا ہے۔ کیا یہ ایک حقیقت نہیں کہ اردو تنقید نہ لکھنؤ کے مٹیا محل سے برآمد ہوئی اور نہ اس کام کو نواب واجد علی شاہ نے شروع کیا۔ اس کی شروعات تو مولانا حالی جیسے سنجیدہ مزاج آدمی نے ''مقدمہ شعر و شاعری' لکھ کر کیں۔ حالی مرحوم پانی پت پنجاب کے رہنے والے تھے۔ ویسے تو دلی بھی پنجابیوں کا شہر ہے۔ مختصراً گذارش میں یہ کر رہا ہوں بھائی، کہ تنقید مناسب تربیت یافتہ اور علمی متانت سے مزین لوگ کا کام ہے۔ تنقید میں زبان کے داؤ پیچ استعمال کرنے سے بات آگے نہیں بڑھتی۔ دائرے میں گھومتی رہتی ہے۔ بات کو سیدھی لکیر پر چلانے کے لیے سنجیدگی اور متانت درکار ہوتی ہے۔ ڈاکٹر محمد عمر میمن نے یوسا کے حوالے سے تنقید میں متانت، اعتماد اور انسانیت ساز انکسار پر بجا طور پر زور دیا ہے (۱۰)۔

اس وقت نقاد کے لیے اپنی ثقافتی روایت سے واقفیت کے ساتھ ساتھ عصری سماجی علوم اور بین الاقوامی تنقید کے رجحانات سے بہرہ ور ہونا بہت ضروری ہے۔ یہ ایک بڑا چیلنج ہے۔ پہلا کام تو اردو افسانے

میں پوسٹ کلونیل دور کی ناکامیوں کی نشاندہی ہے۔ ایک ناکامی تو علامتی افسانے سے کہانی کے اخراج اور مقامیت کی روح سے انکار کا نتیجہ ہے جس کا جواز روح عصر کے تقاضوں اور عالمگیریت میں تلاش کیا گیا لیکن یہ نہیں سوچا گیا کہ روح عصر کا مطالبہ بقول احمد ندیم قاسمی تو یہ ہے کہ ان لمحوں کو اپنی گرفت میں لائیں جو ہماری سرزمین پر سے گذر رہے ہوں۔ (مزید بحث کے لیے دیکھیے احمد ندیم قاسمی ''روح عصر کے تقاضے۔ تہذیب وفن''۔ جلد اول)۔ چنانچہ اصل سوال تو یہ ہے کہ علامتی اور تجریدی افسانے کے مقاصد کیا تھے۔ یہ پروجیکٹ جس نے افسانے کو کہانی سے بے نیاز کر کے عالمگیریت کے چنگل میں پھنسا دیا، کیوں جدیدیت پسند ادبی حلقوں میں مقبول اور باریاب ہوا، اور کیوں ادبی رسائل کے مدیران نے اسے خوب ہوا دی۔ کیا ادبی رسائل کے سنجیدہ قاری کو بھگانا مقصود تھا۔ کیسے کیسے پیراڈاکس ہیں جن پر توجہ مرکوز کرنا ضروری ہے۔ افسانہ نگار مسعود مفتی نے یک انٹرویو میں یہ کہا کہ ''پاکستان میں گذشتہ صدی کی ساٹھ کی دہائی سے مغرب کی تقلید میں جو ادبی تجربات مرحلہ وار ہوتے رہے ہیں ان کے جواز، تاویل اور ضرورت کے متعلق تحریریں بھاتی بھی ہیں اور قائل بھی کرتی ہیں۔ لیکن ان کی کوکھ سے جو ادب پیدا ہوتا رہا ہے وہ مجھے اس طرح مسحور نہیں کرتا جیسے ماضی کا کلاسیکی ادب کرتا تھا۔'' (۱۱)

یہاں ماضی کی فکسیشنز کا سوال اہم نہیں۔ اہم بات تو وہی ہے۔ عالمگیریت جسے ہماری سرزمین سے کوئی مس نہ ہو جو ہمارے حقائق کی آئینہ دار نہ ہو ہمارے ذائقے ہمارے طرز احساس پر پورا نہیں اترتی۔ بعض لوگ جائز طور پر تجریدی علامتی پروجیکٹ کو اپوسٹ کلونیل دور کے سامراجی ایجنڈے سے جوڑتے ہیں جس کا مقصد نوآزاد ملکوں کے ادیبوں کی تحریروں میں جدیدیت کے زیر عنوان ناامیدی، نامرادی اور بداعتقادی کو فیشن کے طور پر رواج دینا تھا تا کہ مارکسی ترقی پسند اقدار کے ساتھ تمام اعلیٰ مشرقی روایات کا بھی قلع قمع کیا جا سکے۔ آدرشی سماج کے تصور کے بارے میں شکوک و شبہات پیدا کیے جا سکیں۔ اس کا مقصد مصنف اور قاری کے درمیان خلوص اور اعتماد کا رشتہ کاٹ پھینکنا تھا جسے اردو افسانے کے عہد زریں میں کرشن چندر، منٹو، بیدی ایسے حریت پسند افسانہ نگاروں نے بڑی جاں فشانی سے قائم کیا تھا۔ مقصد انفرادیت پسندی کے نام پر یہاں کے جری لوگوں کو کنفیوژن اور بے حسی میں مبتلا کرنا تھا، قدیم سماجی تانے بانے کو شکست و ریخت سے دوچار کر کے امید اور حوصلوں کو چھین لینا تھا تا کہ عوام امریکی سامراج کی غلامی کو قبول کرنے میں عار محسوس نہ کریں۔ پوسٹ کالونیل عہد کا یہ سامراجی ایجنڈا ہماری تاریخ کا حصہ بن چکا ہے۔ پروفیسر ریاض صدیقی نے اپنے مضمون '''مصنف اور معنی کی موت کا مسئلہ تاریخی تناظر میں''، میں اس ایجنڈے کے حوالے سے ایک جگہ لکھا ''اردو کی ادبی قلمرو میں مغرب کے اس 'ایجنڈے' کو پہنچانے میں ایشیا فاونڈیشن، مکتبہ فرینکلن اور پاکستان میں امریکن کلچرل مراکز کا کردار بہت فعال تھا۔'' (۱۲) اس پروجیکٹ کو ہمارے امریکہ نواز حکمرانوں نے بڑی کامیابی سے پروان چڑھایا۔ لیکن درآمد شدہ کلچر کی کامیابی نے نہ صرف اردو فکشن کی راہیں مسدود کر دیں بلکہ ایک پوری نسل کی دانش ورانہ کارگذاریوں کو ناکامی کا منھ دیکھنا پڑا۔ اس واردات کے نتیجہ میں مغائرت اور بے حسی کے راستے سے پوری قوم کو لالچ، خود غرضی اور بے ضمیری کے گڑھے میں پھینک دیا۔

ادیب سینٹ پیٹرن ہوتا ہے جو کسی قوم کی روح اور ضمیر کو زندہ رکھتا ہے۔ سماج میں خلوص اور محبتیں بانٹتا ہے۔ بلھے شاہ، سلطان باہو اور شاہ حسین کی مثالیں ہمارے دل کے قریب ہیں۔ لیکن برا ہو اس ہوا و ہوس اور نرگسی سوچ کا، کہ جس نے رول ماڈل کے بارے میں سارے خواب چکنا چور کر دیے اور جس کے آخر کار ادیب نہ صرف سینٹ پیٹرن کے منصب سے محروم ہوا بلکہ قاری کے التفات سے کچھ یوں فارغ ہوا (یوسا نے لکھا ہے یہ ناکامی اس وقت محسوس ہوتی ہے جب قاری کو ایک خلیج کا احساس ہوتا ہے جسے مصنف اپنی کہانی لکھتے وقت پاٹنے میں ناکام رہتا ہے لیکن ہمارا افسانہ نگار تو کہانی سے کے ساتھ ساتھ اسلوب کے ابلاغی عمل سے بھی انکار کر چکا تھا) کہ دوستوں اور مجلسی نقادوں کے سوا اس کو پڑھنے والا کوئی نہ رہا۔ اس ناکامی اور شماتت ہمسایہ کی وجوہات کا تعین کرنے کے لیے سب سے پہلے کہانی کار کی Vocation کا سراغ لگانا جہاں ضروری ہے، وہاں افسانے کی کرافٹ، فن اور تھیوری کے مسائل پر جم کر مخاطبہ (Discourse) کرنا بھی اہم ہے۔ یہ تو صحیح ہے کہ کہانی پلٹ کر واپس آ چکی ہے لیکن اب یہ دیکھنا بھی لازم ہے کہ اس وقت سامراج کا نیا پروجیکٹ اور نئے مقاصد کیا ہیں۔ کیا ایسا تو نہیں کہ گلوبل ویلج کے نام پر ہمیں اپنے کلچر کی بو باس اور وطن کی شناخت سے محروم کرنا مقصود ہے۔ اس صورت حال کے خدوخال کو واضح کرنا نقاد کا کام تو ہے ہی، اس کے ساتھ ساتھ نئے فکشن (قاری اساس فکشن) کے تصورات کو بھی دائرۂ امکان سے باہر لانے کی بھی کوشش ہونی چاہیے۔ یوسا نے جو فکشن پر لکھا ہے وہ یقیناً خوبصورت اور اہم ہے لیکن اسے حتمیت کا دعویٰ نہیں۔ یہ بات تو خود یوسا نے فکشن پر اپنے کتابچے کے آخر میں تسلیم کی ہے۔ یقیناً یوسا نے مجھے بھی متاثر کیا ہے، حمید شاہد نے نہیں۔ تاہم یہ بات بتانا بھی ضروری ہے کہ میں نے اس بابت اپنی معروضات کو اردو افسانے کی مجموعی صورت حال اور علامتی تجریدی افسانے کے ناکام پراجیکٹ کو سامنے رکھ کر ترتیب دیا۔ اپنے تخلیقی فکر اور تنقیدی سوجھ بوجھ کی بنیاد پر افسانے کی کرافٹ اور فن کی حدود کا تعین کیا۔ میں نے واضح کیا کہ کہانی نویسی قدیم زمانہ سے ایک لسانی کھیل ہے اور تمام لسانی کھیلوں کی طرح اس کی بھی حدود قیود ہیں۔ افسانے کے استحضار میں پرائیویٹ زبان اور تجریدیت کا استعمال محض ذہن کے خناس (bewichment) کا نتیجہ ہے۔ وٹگن سٹائین پرائیویٹ زبان کو ذہن کی ناقابل عمل عیارانہ کاروائی تصور کرتا ہے۔ ایک ایسا چلتر جس کی بنیاد التباس اور الیوژن پر استوار ہوتی ہے۔ چنانچہ میرا دعویٰ یہ ہے کہ علامتی اور تجریدی افسانے کا تصور منطقی طور پر ایک Self-defeating تصور ہے۔ یوں میں نے کہانی میں علامتیت اور تجرید کی نفی ہی نہیں کی کہانی کی گرائمر اور منطقی دائرہ کار کو بھی اپنے مضامین میں مسلسل واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

مجھے معلوم ہے میرے ان مضامین نے، نہ صرف فکشن کی پرانی تنقید کا اتھلا پن ظاہر کیا بلکہ اس پرانی تنقیدی منہاج کی (جس کے تتبع میں جو حمید شاہد نے ''اردو افسانہ: صورت و معنی'' میں استدلال کیا ہے) سطحیت کو بھی منکشف کر دیا۔ میرے اختلافی نقطۂ نظر کا احساس حمید شاہد کو میری تحریروں کے ساتھ ساتھ ماریو برگس یوسا کی کتاب ''نوجوان ناول نگار کے نام خط'' (ترجمہ محمد عمر میمن) پڑھ کر بھی ہو گیا ہوگا۔ لیکن یہ اتنا بڑا گناہ نہیں کہ مرزا سودا غنچہ سے قلم لے کر میری ہجو لکھنے بیٹھ جائیں۔ اختلاف تو فکر کی جدلیات کا لازمی

حصہ ہے۔ مکالمہ کریں ہجو نہ لکھیں۔

افسانہ اور حقیقت کا تصور

''اردو افسانہ معنی و صورت'' حمید شاہد کے مضامین پر مشتمل کتاب، جسے یٰسین آفاقی نے مرتب کیا، کا پہلا باب افسانے کی بنیادی مباحث کے لیے مختص ہے۔ ان مباحث کو دس ذیلی عنوانات کے تحت تقریباً پینتیس صفحات میں نمٹایا گیا ہے۔ کسی ایک موضوع پر بھی جم کر اور عالمانہ متانت کے ساتھ بات نہیں کی گئی۔ مصنف اپنا کوئی دعویٰ، کوئی نقطۂ نظر یا Over-view قاری کے سامنے رکھنے کی بجائے صرف سنی سنائی باتوں پر انحصار کرتا ہے اور ان سے زبان دانی کے زور پر چلت قسم کا استنباط کر کے آگے نکل جاتا ہے۔ قاری بس دیکھتا رہ جاتا ہے۔ کسی بھی بحث کے کچھ لوازمات ہوتے ہیں۔ ایک ابتدائیہ جسے انٹرو (Intro)، کا نام دیا جاتا ہے، ایک دعویٰ جو فکر کی گہرائی سے برآمد ہوتا، اور پھر استدلال میں سیڑھی کا چڑھاؤ آتا، پھر تصورات کا تجزیہ کرنے کی مہارت سامنے آتی ہے جس سے تنقید کی معنیات میں تخلیقی عنصر کو شامل ہوتا ہے۔ یہ سب ضروری لوازمات اس کے ہاں سرے سے مفقود ہیں۔ بس یوں لگتا ہے بازار کا مال ہے جسے خوبصورت ڈبوں میں پیک کر کے آگے بڑھایا جا رہا ہے۔ مثلاً پہلا عنوان ہے: ''اردو افسانے کا بیانیہ''۔ اب قاری کا یہ حق تو تھا کہ اسے وہ بتایا جائے کہ افسانے میں بیانیہ کا کیا کردار ہے۔ چنانچہ لازمی تھا کہ بیانیہ کا تعارف ہوتا۔ اس سے بحث کا دروازہ کھلتا اور پھر نتائج قضایا (Premisis) کے اندر سے برآمد ہوتے۔ اس طریق کار کے نتیجے میں کوئی مرکزی نقطۂ نظر سامنے آتا جو خاص مصنف کی عطا ہوتا۔ ہم اختلاف کرتے یا اتفاق۔ یہ الگ بات ہے۔ لیکن کوئی نئی بات تو سامنے آتی۔

پہلے عنوان کے تحت ممتاز شریں کے قول سے بات شروع ہوتی ہے جسے یہ کہہ کر رد کیا گیا ہے کہ ممتاز شریں کی بیانیہ کی تعریف کو شمس الرحمٰن فاروقی تسلیم نہیں کرتا۔ پھر بیچ میں چند ایک افسانہ نگاروں سے اقتباس بھی پیش کئے گئے ہیں۔ ان پر رواں تبصرہ بھی کیا گیا ہے اور پھر واپس شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان کی کھال اتاری گئی ہے۔ بیانیہ کے بارے میں جے اچ مِلر کے اس اقتباس کا حوالہ دیا ہے جسے اپنے فارقی صاحب نے کہیں کوٹ کر دیا ہے۔ بیانیہ کے بارے میں ملر صاحب کا فرمان چونکہ فاروقی صاحب کو پسند ہے اس لیے اپنے محمد حمید شاہد کو بھی پسند ہے۔ آخر میں افسانے کی بیانیہ پر اپنی تحریر کا اختتام فاروقی صاحب کے ایک اور جملے پر کیا گیا ہے؛ اس سفارش کے ساتھ کہ فاروقی کی یہ بات پلو میں باندھنے کے لائق ہے۔ وہ پہلے بھی کہہ چکے ہیں: ''اس باب میں فاروقی کا ایک اور مضمون 'افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش' اس لائق ہے کہ اسے پڑھا جائے، کہ اس مضمون کی بہت سی باتوں سے اتفاق کیے بغیر کوئی بات جچتی نہیں۔''

کیوں بھائی تنقید کا یہ کون سا طریق کار ہے۔ آپ غلط ترغیب کیوں دے رہے ہیں۔ ضروری نہیں کہ فاروقی کی جس کسی بات سے تم مرعوب ہو جاؤ یا اتفاق کر لو، قاری بھی اس سے اتفاق کرے۔ اسے حتمیت پر ایمان لے آئے۔ بھائی اس ڈھلتے چڑھتے سورج کی دنیا میں کوئی دعویٰ حتمی نہیں ہے۔ کسی بھی دعوے

سے نہ مکمل اتفاق کیا جا سکتا ہے، نہ ہی اسے مکمل طور پر رد کرنا مناسب ہوتا ہے۔ بالخصوص ادب اور آرٹ کے بارے میں جب ہم کسی مستند شخص کی رائے (Opinion) کو پیش کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہونا چاہیے کہ ہم نے اس کی رائے کو حدیث کا درجہ دے دیا ہے۔ اس قسم کی مرعوبیت علم و ادب کے لیے صحت مند نہیں ہوتی۔ بہرحال گذارش میں یہ کر رہا ہوں کہ فکشن کے بیانیہ کے باب میں حمید شاہد کا کوئی اپنا بھی نقطۂ نظر ڈھل ڈھلا کر سامنے نہیں آیا کہ جس سے ہم مستفید ہوتے۔ وہی چبایا ہوا نوالہ۔ اور پھر فاروقی نے یہ کون سا چونکا دینے والا انکشاف کیا ہے کہ ''علامتیں جمع کرنے کا شوق بیانیے کو تباہ کر دیتا ہے۔ اور یہ کہ کہانی میں شعری وسائل کے بے جا استعمال سے بیانیہ کے بہاؤ میں رخنے پڑ جاتے ہیں اور یہ کہ نئے افسانہ نگاروں کو اب ایسے افسانے لکھنا ہیں جن میں واقعہ پوری انسانی دلچسپی کے ساتھ رونما ہو''۔ صاحب ان معاملات کی نشاندہی تو بہت سے دوسرے نقاد بھی کر چکے ہیں۔

محمد حمید شاہد افسانے کے عمومی تصور اور تیکنیکی معاملات کے سلسلے میں بالعموم شمس الرحمٰن فاروقی کا تتبع کرتا ہے اور اس سے اختلاف بھی کرتا ہے۔ لیکن پھر سو طرح کے بہانے ڈال کر اپنی ناں کو ہاں میں تبدیل کر لیتا ہے۔ اس حیران کن تضاد بیانی کا یہ عنصر اس کے تنقیدی مضامین میں بہت زیادہ تکلیف دہ ثابت ہوتا ہے۔ اس کے فہم کی دوسری سطح بھی ہے۔ وہ سطح جسے حسن عسکری کی ارادت کے حلقے Sphere کا نام دیا جا سکتا ہے۔ افسانے کی تھیوری پر بات ہو اور حسن عسکری کا ذکر آ جائے تو اس کی مرعوبیت دیدنی ہوتی ہے۔ وہ عسکری کے فرمودات کو ایسے قبول کرتا ہے جیسے وہ ان کے حلقۂ ارادت میں بیٹھا ہو۔ میرے خیال میں عسکری صاحب ایک ایسا پچ بٹن ہیں جس کو چھوتے ہی حمید شاہد کے اندر سے سرمدیت کے نغمے پھوٹنے لگتے ہیں۔ وہ جھومنے اور دھمال ڈالنے لگتا ہے۔ افسانے میں کردار نگاری کی بات ہو رہی ہے تو وہ گھما پھرا کر گفتگو کو عسکری کی طرح روح اور جسم کی تقسیم پر لے آتا ہے۔ مابعد الطبیعاتی ترجیحات پر زور دینے لگتا ہے۔ کسی کہانی کے مرکزی کردار کو خواہ وہ منشا یاد کا ہی کیوں نہ ہو، ایسی پراسرار شخصیت بنا کر پیش کر دیتا ہے کہ جیسے وہ اعیان ثابتہ کی بھیدوں بھری دنیا سے براہ راست اس زمین پر اترا ہو۔ یوں وہ کردار کو اس کی ذاتی پہچان اور انفرادیت سے محروم کر دیتا ہے جس سے وہ محض ہیولا یا Type بن کر رہ جاتا ہے۔ یوں دیکھیے تو افلاطونیت بھی ایک خناس ہے جس نے نقاد کے دماغ کو اپنی گرفت میں لے کر اس سے کھیلنا شروع کر دیا ہے۔ افلاطونیت کے اسی خناس کا ہی کیا دھرا کہ فاروقی صاحب تو کردار کی توجیہ انسان کے مادی سیاق سباق میں کرتے ہیں اور حمید شاہد کے ہاں اس کا ادراک، اس کی صورت گری ماورائی حوالے سے ہو رہی ہے۔ یہ وہ صورت حال ہے جس کے لیے کہا گیا ہے من چہ می سرایم و طنبورہ چہ می سراید۔ اس امراضیاتی کیفیت کے نتائج بڑے پیچیدہ اور خطرناک ہوتے ہیں۔ تصوراتی دنیا کے کرداروں کے تعاقب میں جو شخص بھی گیا، کبھی گھر واپس نہیں آیا۔ میں پہلے بھی کئی بار عرض کر چکا ہوں کہ شاعری میں گھر کا راستہ بھول جانا کمال کی بات ہے، لیکن کہانی کا تو سارا نظام ہی گھر اور خاندان کی دین ہے۔ کہانی کا ہر راستہ گھر سے گھر کی طرف جاتا ہے۔ گھر سے مراد ماورائی دنیا کا گھر نہیں، اس مادی دنیا کا گھر ہے جو ہست و بود کے مسائل میں گھرا ہوا ہے۔ کہانی کا تو مقصد ہی زندگی کی

چار دیواری کا تحفظ ہے۔ بھائی آپ کیوں افسانہ نگار کو کیوں گھر سے نکالنے پر تلے ہو۔ بیچارہ کہانی کار اس طرح گھر کا رہے گا نہ گھاٹ کا۔ بے شک بلراج مینرا سے جا کر پوچھ لو۔

میں نے یہ ہرگز نہیں کہا ہے کہ کہانی میں روح نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ محض بدن ہی ہوتا ہے۔ روح اور بدن کے اخلاط مادہ و ہیئت ملاپ کے بغیر کوئی کہانی نہیں جنم سکتی۔ تخلیقیت کا یہ بنیادی اصول ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ میں روح کے افلاطونی تصور کا قائل نہیں جس کے عشق میں حمید شاہد مبتلا نظر آتا ہے۔ میں گذارش یہ کر رہا ہوں کہ کہانی میں جو کردار سامنے آتا ہے اس کا بدن بھی ہوتا ہے اور ذہن بھی۔ افسانہ نگار کا ذہن جو کردار واقعات (Events) کے گرد جال بنتا ہے وہ دنیائے اسباب و علل برآمد ہوتا ہے، ماورا سے نہیں۔ گویا اس میں مادی زندگی کی چار دیواری اور معروضی حقائق سے تصورات آتے ہیں جن کی تصدیق کی جا سکتی ہے یا تردید۔ چنانچہ عسکری صاحب سے اتفاق کرنا لازمی ہے کہ کہانی واقعات کا ایک سلسلہ ہے اور کچھ نہیں۔ حمید شاہد نے عسکری کی بات کو ذرا گھما پھرا کر یہ دعویٰ کر دیا ہے کہ کہانی اور کچھ نہیں۔ فقط واقعات کی خاص ترتیب کا نام ہے اور کہانی کی اس تعریف کو حمید شاہد نے پسندیدہ قرار دیا ہے۔ چلیں جی! چشم ما روشن دل ما شاد۔ جو چیز آپ کو عسکری صاحب کے کہنے پر پسند آئی ہے وہ صاحب ہمیں پہلے ہی پسند ہے۔ اسی کے لیے تو ہم اب تک مغز ماری کرتے رہے ہیں۔ نئے افسانے میں واقعات کی ترتیب کسی ماورائی دنیا کی دین نہیں ہوتی۔ واقعات کی کوئی بھی ترتیب ہو، اس کا تعلق بہرحال زمان و مکان کے اس سلسلے سے ہوتا ہے جس میں ہم زیست کرتے ہیں۔ یہ کسی دنیائے امثال کے حقائق کا عکس و معکوس نہیں اور نہ ہی ان کا تعلق مافوق الفطرت اساطیری دنیا سے ہے جو داستانوں میں موجود تھی۔ اساطیری تصور حیات میں سہولت یہ ہوتی ہے کہ ہونے یا نہ ہونے کا تسلی بخش جواب دینے کی ضرورت نہیں پڑتی اور نہ ہی معلوم کی حدود کی پاسداری کرنی پڑتی ہے۔ زود اعتقادی اور اور خوش فہمی سے کام نکل آتے۔ لوگ ہر کام توکل بہ خدا یا عنداللہ کرتے۔ شاعرانہ انصاف ہر جگہ موجود ہوتا۔ پوری کائنات شہزادے کی آرزوؤں کی تکمیل میں سرگرم عمل ہو جاتی۔ پریاں، جن اور چھلاوے مدد کے لیے آ جاتے۔ انتظار حسین کو اس داستانی عہد کے مٹ جانے کا ہمیشہ قلق رہا ہے۔ اس لیے وہ نئے کہانی کاروں کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انھوں نے ''داستان کو روکا... کاغذ قلم لے کر بیٹھے اور دن کے اجالے میں مختصر افسانے اور اور ناول لکھنے لگے'' (ادب اور سماعی روایت/انتظار حسین)۔ انتظار حسین کی کہانی میں داستانی عہد سے وابستگی کا مثبت پہلو یہ نکلا کہ اس کے افسانوں میں موجود داستانوں کی سی چاشنی اور اثر پذیری وافر موجود ہے۔ اس کا منفی پہلو یہ ہے کہ انتظار حسین نے اپنے اردگرد کے لوگوں کو نظر انداز کر دیا۔ انتظار حسین کی اس قسم اپروچ سے اردو فکشن کی تنقید کا پینڈا ابھی خراب ہوا۔ جملہ بازی اور ثقافتی طرح داری کو تنقید کا نام دے دیا گیا۔ ماضی پرستی، دروں بینی اور ناسٹلجیا کو سریلی طریق کار سے آمیز کر کے حقیقت پسندی کے پرخچے اڑا دیے۔ نتیجہ یہ ہے کہ علامت نگاری اور تجریدیت کے نام پر مافوق الفطرتیت اور ماورائے واقعیت کے گھن چکر چل پڑا جس سے ابھی تک نئی اردو کہانی کی جان نہیں چھڑائی جا سکی۔

مشرق وسطیٰ کی جون بدلنے کی کہانیاں صرف ماضی کی داستانوں میں ہی نہیں ملتیں۔ حمید شاہد

کے ممدوح انتظار حسین کی تحریروں میں بھی زندہ اور متحرک نظر آتی ہیں (ص،۴۰)۔خود حمید شاہد افسانے میں حقیقت کے اس تصور کا پرچار کرتے نہیں تھکتا جس کا وجود 'بند آنکھوں سے پرے' کی دنیا میں ہے اور جس کے ڈانڈے قرون وسطیٰ کی وفا کی تصویروں سے جا ملتے ہیں۔ وہ سچ کو کہانی کی حد تک تو جائز سمجھتا ہے لیکن اگر آپ نے سچ کا ذکر تنقید میں کر دیا تو وہ آپ کی جان کا دشمن ہو سکتا ہے وہ اس سچ کو بھی نہیں مانتا جو اکیسویں صدی کے شروع میں پوری دنیا میں رائج ہو چکا ہے۔ وہ اس کے سو سو کیڑے نکالتا اور اسے ملامت کرتا ہے۔ وہ عسکری صاحب کے سچ کا بھی اسی لیے سواگت کرتا ہے کہ ان کا سچ قرون وسطیٰ کی گلیوں میں جا نکلتا ہے۔ حمید شاہد بھی ماضی کی ان گمشدہ گلیوں کا دلدادہ ہے اور انھی تک خود کو محدود رکھتا ہے۔ کھلی آنکھوں سے نہیں بند آنکھوں سے دیکھنے کا قائل ہے۔صاحبو! کیا یہ صحت مند رویہ ہے؟ آپ ہی بتائیں۔

اس کی سفارش پر ہم عسکری کا یہ کہا مان لیتے ہیں کہ آرٹسٹ کے لیے شعور اور حقیقت ایک چیز ہے، اگر شعور سے مراد ادراک Perception ہو اور حقیت سے مراد دنیائے فطرت میں موجود معروضی صداقت ہو تو۔حقیقت کے تصور میں بڑا گھپلا ہے۔اس کی وضاحت ضروری ہے۔بات کو سمجھنے کے لیے ہم کیمبرج کے فلسفی موور کو رجوع کرتے ہیں جس نے Principia Ethica میں لکھا تھا کہ فطری دنیا ہی وہ دنیا ہے جو خارجی اور معروضی طور پر موجود ہے اور یہی حقیقت ہے۔ نہ تولہ زیادہ نہ ماشہ کم۔ وہ تو اخلاقی جملوں کو بھی حقیقت کے معروضی تصور سے خارج قرار دیتا ہے۔اس کے نزدیک حقیقت کا معروضی تصور یہ ہے کہ مادی اور جسمی (Physical) حقیقت کا وجود ادراک اور وقوف سے الگ اور آزادانہ طور پر موجود ہے۔انہیں ہونے کے لیے ادراک یا وقوف کی ضرورت نہیں جیسا کہ پادری برکلے کا اصرار ہے۔(۱۳) موور نے ہر طرح کے آئیڈیلزم کو رد کرتے ہوئے کہا ہے کہ تصوریت پسند افلاطون سے لے کر برکلے اور ہیگل تک سب اپنے ہی ادراک کے بنائے ہوئے جال میں گرفتار ہوتے ہیں۔ وہ شے جو خارجی طور پر موجود ہوتی ہے، کو اس کی صفت جس کے ہونے کا انحصار محض ذہن پر ہوتا ہے، سے خلط ملط کر دیتے ہیں اور پھر حکم صادر فرماتے ہیں کہ خارجی اشیا (Objects) بھی تصورات اور ارتسامات کی ایک ترتیب کے علاوہ کچھ نہیں۔ان کے وجود کا انحصار بھی ہمارے ذہن کے تفاعل کا نتیجہ ہے۔یعنی یہ قوت مدرکہ ہے جو ان کو وجود میں لاتی ہے۔تصوریت پسندوں کے ان استخرجات کو موور نے زبان کے غلط استعمال کا نتیجہ قرار دیا۔اس وضاحت کے بعد یہ ثابت ہے کہ نہ فیض احمد فیض کو معلوم تھا کہ حقیقت پسندی کیا ہے اور نہ ہی سبط حسن نے مارکسی مادیت پسندی کو حقیقت پسندی علیحدہ کر کے دیکھنے کی کبھی کوشش کی تھی۔لیکن ان دونوں کی تردید کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ حقیقت پسندی وہ ہے جس کی طرف عسکری صاحب یا ان کی پیروی میں حمید شاہد نے نشان زد کی ہے۔حمید شاہد پادری برکلے کا حامی ہے۔ وہ بھی حقیقت پسندی کے ڈانڈوں کو تصوریت اور سریت سے ملا دیتا ہے۔ چنانچہ وہ الوہی روشنیوں اور ماورائی رنگوں کو آپس میں گوندکر ایک ایسی معروضی تصوریت کو حقیقت پسندی کا نام دیتا ہے جس کا حقیقت سے دور دور تک کوئی تعلق بنتا نظر نہیں آتا۔ وہ خود ایجاد کردہ ادبی فلسفے کے تحت لکھتا ہے۔''ہونے کے مادی تصور پر قناعت کرنے والے افسانہ نگار حقیقت کے اس خارج سے جڑ جاتے

ہیں جو بقول حسن عسکری شعور کا علاقہ ہے۔حقیقت کے اس جزوی علاقے کو اپنی کل کائنات بنانے والوں کا المیہ یہ رہا ہے کہ وہ نشاط ابدی سے بے گانہ ہو جاتے ہیں۔ جہاں جہاں اور جس جس نے حقیقت کے اس محدود تصور کے زیر اثر افسانہ نگاری کی، وہ واقعہ کی سطح پر اتر آیا اور واقعے کے اندر گہری ساخت میں جس روح کو تخلیقی عمل سے جاری ہو کر کائناتی حقیقتوں سے ہم آہنگ ہونا تھا ادھر متوجہ نہ ہو سکا۔''(۱۴)

اب سوفسطائیت سے بھرے ہوئے اس گمراہ کن اقتباس سے ظاہر یہ ہوتا ہے کہ وہ (۱) حقیقت پسندی کو بھی سبط حسن کی طرح مادیت پسندی کی ہی ایک صورت سمجھتا ہے۔(۲) اور یہ کہ وہ حقیقت نگاری کو اس وقت تک قبول نہیں کرتا جب تک کہ وہ کائناتی حقیقتوں سے ہم آہنگ نہ ہو۔کائناتی حقیقتوں سے ان کی مراد مذہبی حقائق اور آدرشیں ہیں جن کی وضاحت اسی پیراگراف میں آگے چل کر اس نے کر بھی دی ہے ۔ اگر حمید شاہد حقیقت نگاری پر لکھنے سے پہلے سلیم آغا قزلباش کی ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' کا حقیقت نگاری پر باب کا مطالعہ کر لیتا تو اس قدر کنفیوز وہ ہرگز نہ ہوتا اور نہ اس عذاب سے گذرتا جو بقول اقبال ہم دوسروں کے بنائے ہوئے راستے پر چلنے کے نتیجے میں کاٹتے ہیں۔تقلید بری بلا ہے۔انسان کے ذہنی قویٰ کو ماؤف کر دیتی ہے۔لیکن مصیبت یہ ہے کہ ہر بات میں فاروقی اور عسکری تو اس کی رہنمائی نہیں کر سکتے۔ اسکندر کو چشمۂ آب حیواں تک کا سفر بالآخر حضرت خضر کی رہنمائی کے بغیر ہی کرنا پڑتا ہے۔

افسانے میں وقت کا تصور

اصولی طور پر اب مجھے فکشن میں تخلیق عمل کی کارکردگی پر بات کرنی چاہیے۔لیکن چونکہ میں نے اس سے پہلے ایک دو باتیں اور کرنی ہیں، اس لیے کہانی میں وقت کے تصور سے آغاز کرتے ہیں۔ میں شروعات اپنے مضمون کے اس پیراگراف سے کر رہا ہوں جس کی دو تین سطور کو سیاق وسباق سے الگ کر کے حمید شاہد نے مطلب کے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی۔ چونکہ ریکارڈ کو درست رکھنا ضروری ہے؛ اس لیے محولہ سطور کو سیاق سباق کے ساتھ پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں۔

''یہ دنیا جس میں ہم کبھی کبھی اس طرح سانس لیتے ہیں جیسے حیات دوام مل چکی ہو اور اس طرح فیصلے کرتے ہیں جیسے دیوتا، بہت عارضی اور کم زور ہے، کچے دھاگے کی طرح، اندھیرے اور اجالے کا ایک ہمیشہ چلتے رہنے والا کھیل...اس میں بیم و رجا ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتے ہیں۔اگر ایک قدم آسمان پر ہوتا ہے تو دوسرا تحت الثریٰ میں۔ یہ دنیا جس کے موسموں کی گھٹن سے وجود میں آئی ہے۔اس میں ویرانوں کی اداسیاں ہونکتی پھرتی ہیں۔سناٹے اس قدر شدید ہوتے ہیں کہ جیسے معدومیت کی ہوا چل رہی ہو۔لیکن انسان کی روح مایوسی کو کب مانتی ہے، شکست کہاں قبول کرتی ہے۔زندگی تو بذات خود عزم و حوصلے کی تجسیم ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ چلتے رہنے کا عزم۔کہانی میں زندگی کا دریا مسلسل بہتا چلا جاتا ہے۔گلاب موسموں کی امید پر۔ایک مخصوص زماں کے اندر اور مکاں کی حدود میں رہ کر...زندگی کی کشاکش اور جزیات پر توجہ مرکوز

رہتی ہے۔ جزیات جن میں معنویت بھی ہوتی ہے اور لغویت بھی، حقیقت بھی ہوتی ہے اور التباس بھی۔ گویا کہانی میں زندگی کا بھرپور ہونا لازمی ہے۔''

میرا خیال ہے حمید شاہد یا میری بات کو پوری طرح سمجھ نہیں سکا، یا وہ کہانی اور وقت کے باہمی تعلق کی مظہریات سے ناواقف ہے۔ اس دعوے کی تصدیق اس حقیقت سے ہوتی ہے کہ موصوف نے اس موضوع کو دوبار سمجھنے کی کوشش کی۔ پہلے معنی وصورت والے مضمون میں اور دوسری بار اس مضمون میں، جس کا تختۂ مشق اس احقر کو بنایا گیا۔ لیکن اس نے دونوں بار شمس الرحمٰن فاروقی کے وقت کے تصور کے گرد گھوم گھام کر قاری کا قت برباد کیا۔ جو بات وہ کرنا چاہ رہا ہے وہ تو فاروقی ۱۹۷۰ والے مضمون میں بہتر انداز میں پہلے ہی کر چکا ہے۔ اب چونکہ یہ بات طے ہے کہ معاملہ موصوف کی دسترس سے باہر ہے؛ اس لیے یہ میری ذمہ داری بنتی ہے کہ میں افسانے اور وقت کے تعلق کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کو ایک بار پھر مدلل طریق سے پیش کروں۔ ابتداً گذارش تو یہ ہے کہ فکشن کے تخلیقی عمل کا تعلق سلسلہ وار وقت (Serial Time) کے کسی خاص دورانیے اور مکان (Space) کے کسی خاص مقام سے ہوتا ہے۔۔ نفسیاتی کیفیت کی کم یا زیادہ شدت کے ساتھ۔ معروف فلسفی اے۔ ای۔ ٹیلر نے اسے مدرکہ وقت کا نام دیتا ہے جس کا کام یہاں (Here) اور اب (Now) میں تقسیم ہونا ہے۔ (۱۵) اس کا پہلا قدم ماضی میں ہوتا ہے اور دوسرا مستقبل میں۔ ان دونوں کے درمیان حال کا مسکن ہے۔ وقت کے ان تین ادوار اندر رہ کر ہر کہانی؛ خواہ وہ دوسطری ہی کیوں نہ ہو، جنم لیتی، پروان چڑھتی، اور اپنے انجام کو پہنچتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مدرکہ وقت کی کہانی میں نہ تعقلاتی وقت کی گنجائش ہوتی اور نہ ہی مجرد وقت کا عمل دخل۔ کیونکہ دونوں صورتوں میں کہانی کی انفردیت، فرد کی فردیت اور تجربے کی داخلیت کو ناقابل تلافی نقصان پہنچنے کا خطرہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ کہانی کی معروضیت کے مجروح اور مسخ ہونے کا احتمال ہوتا ہے۔ کیوں کہ شیشہ ٹوٹ جائے تو نہ دل رہتا ہے اور نہ تصویر یار۔ ہر مجنوں کی اپنی لیلیٰ ہوتی ہے۔ وقت کا ایک مخصوص دورانیہ اس کے لیے مختص ہوتا ہے اور ایک مخصوص سماجی سیاق سباق ہی اس کی کہانی کو بال و پر عطا کرتا ہے۔ اگر کوئی الیوژن درپیش ہوتا ہے یا کہانی میں Door in the wall کا مرحلہ آتا ہے یا ماورائیت وقوع پذیر ہوتی ہے تو بھی اس زمان ومکاں کے اندر رہ کر وقوع پذیر ہوتی ہے جو ماضی، حال اور مستقبل کے مخصوص دائرے کا پابند ہوتا ہے۔ یوں سیریل ٹائم میں اسباب وعلل کی پاسداری ایک لازمی حقیقت ہے۔ ڈبلیو ٹی سٹیس کے نظریے کو سامنے رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ کہانی میں ابدیت کی آب وتاب کا سلسلہ وقت کی مروریت کے اندر ہی ممکن العمل ہوتا ہے۔ میرے نزدیک ہر بڑی کہانی میں یہی جادو کارفرما ہوتا ہے کہ یہ زمان ومکاں اور اسباب وعلل اور سماجی کوڈز اور کنونشن کی چاردیواری کی پابند رہ کر بھی چاردیواری سے ماورا ہو جاتی ہے۔ کہانی کا یہی وہ سحر ہے جو اسے امر کر دیتا ہے۔ عرض میں یہ کر رہا ہوں کہ کہانی میں مابعد الطبیعاتی وقت کو داخل کرنے کی کوشش کہانی کے کھیل کے اصولوں کے لحاظ سے ایک نامناسب کوشش ہے۔ کہانی میں عرفانی تجربات اور وجدانی کیفیات کی دخل اندازی کہانی کی منطق کے صریحاً خلاف ہے۔ چنانچہ کہانی کو انسانی فہم کے اس مابعد الطبیعاتی علاقے سے جوڑنا جو حمید شاہد کے بقول

بھیدوں سے بھی ہوئی مابعد الطبیعات کا علاقہ ہے، ایک مغالطہ انگیز دعویٰ نہیں تو اور کیا ہے۔ دراصل یہ حمید شاہد نہیں اس کے بطون میں چھپی ہوئی مذہبی افلاطونیت بول رہی ہے، جس کا مقصود فانی انسان کو عالم امثال و اعیان کی ابدیت کے خواب دکھانا اور ابدی نشاط کے الیوژن میں مبتلا رکھنا ہے۔

انسانی زندگی میں وقت بالعموم دو صورتوں میں سامنے آیا ہے۔ ایک تاریخ کی صورت میں اور دوسرے کہانی کے روپ میں۔ جہاں تک کہانی کا تعلق ہے تو یہ تمدنی زندگی کے ظہور سے پہلے کی شعوریات کی تخلیق ہے، جب ابھی اساطیر اور دیومالا کا ظہور نہیں ہوا تھا۔ لگتا ہے اس کی ابتدا الطامیرا کی غاروں میں ہوئی جہاں وقت کے شعور نے جنم لیا ہوگا۔ ان غاروں میں جادو کی رسومات اور طوطم اور تابو کی پابندیوں کا ابتدائی خاکہ مرتب ہوا ہوگا۔ غاروں میں رات کے وقت جب الاؤ روشن کیا جاتا اور شکار کے متخیلہ سے لبریز واقعات دہرائے جاتے تو یہ خواہش بھی سامنے ہوتی کہ کس طرح وہ شکتی حاصل کی جائے جو اس خوبصورت لیکن بہت ہی خطرناک دنیا میں انسان کے رہن سہن کو آسان بنا سکے۔ بہر حال ان واقعاتی کہانیوں میں نوع انسان کی گہری امیدوں اور خوف کے مختلف مناظر جھلکتے ہوں گے۔ بھوت پریت، چڑیلیں، بڈاوے، چنڈال اور جنات اس خوف کی مجسم صورتیں ہیں۔ روشنی اور اندھیرے کے کھیل کی مابعد الطبیعات اسی سے معرض وجود میں آئی۔ اجتماعی خواب، آرزوئیں اور تعصّبات اسی تجربے سے برآمد ہوئے ہیں۔ پھر نسل در نسل مشاہدات پر مبنی وہ یادداشتیں تھیں جنھوں نے اجتماعی شعور کی تشکیل کی ہوگی۔ قدیم دانشوروں نے ان کو فوک ادب میں ڈھال لیا ہوگا۔ زماں اور لازماں، خیر اور شر، حسن اور بدصورتی، رحمان اور شیطان، ہیرو اور ولن ایسے متضاد تصورات سے اساطیر اور ثقافت نے جنم لیا ہوگا۔ انہی متضاد تصورات کے عقب میں موجود قواعد کے مطابق گئے قدیم دانش وروں نے اپنی ہمت اور فہم کی بنیاد پر ابتدائی کہانیاں تشکیل دیں۔ ان کہانیوں اور اساطیری افکار نے آپس میں گھل مل کر وہ روحانی قوت اور فراست فراہم کی جس کے بل بوتے پر بالآخر نیل، دجلہ وفرات اور سندھ کی وادیوں میں شہر تعمیر ہوئے۔ یوں جب خواب حقیقت کے رنگوں میں تبدیل ہوئے اور شہر کی منڈیروں پر صبحیں اترنا شروع ہوئیں تو ٹھہرے ہوئے وقت نے ایک دم کنڈلی کھول کر ایک لکیر کی صورت میں چلنا شروع کر دیا تھا۔ وقت کی یہ لکیر بالکل سیدھی لکیر نہیں تھی۔ یہ لکیر تو سانپ کی ٹیڑھی لکیر کی طرح قوسین میں آگے بڑھتی اور جب چاہتی کنڈلی کا روپ اختیار کر لیتی۔ ہزارہا سال گذر جانے کے باوجود وقت کا اب بھی یہی چلن ہے۔

یہ زمانہ قدیم سے ریت چلی آتی ہے کہ آپ بیتی کو جگ بیتی کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ بالخصوص چونکہ زمانۂ قدیم میں انسان ایک اساطیری کل میں زندہ تھا، اس لیے انفرادیت یا ذاتیات نام کی کوئی چیز نہیں تھی۔ سب کا وقت ایک ہی دائرے میں گھومتا۔ وقت کی کنڈلی کی بات میں کر چکا ہوں۔ یہی سبب ہے کہ پرانی کہانیوں میں جام جم کی سی جادوئی خصوصیات موجود ہیں۔ جو شخص بھی اس جام جم میں دیکھتا اسے اپنی صورت میں سماج کی صورت نظر آتی۔ ان کہانیوں کا وقت ثقافتی زندگی کا ابدی وقت ہوتا جس کی ابتدا تھی، نہ انتہا۔ وقت نیلے آسمان کی طرح ہمیشگی کا حامل ہوتا۔ ہر لحظہ موجود لیکن جابر وقاہر۔ آریائی قبائل اسی وجہ سے نیلے

آسمان کی پرستش کرتے اور آواگون کی ایمانیات میں یقین رکھتے تھے۔ ان کے ہاں اساطیری وقت اہم تھا، تاریخ کا سلسلہ وار وقت نہیں۔ آریائی قبائل نے اسی لیے تاریخ نویسی کی ضرورت کبھی محسوس نہ کی۔ قدیم ہندوستان کے آریائی بادشاہوں کی مثال ہمارے سامنے ہے، جو ایرانی قبائل کے مقابلے میں کہیں زیادہ مہذب اور خوشحال تھے لیکن وقت کی تقسیم کے تصوران کے ہاں مفقود تھا۔ چونکہ وہ ریگزاروں، برفستانوں اور گیاہستانوں میں شکار اور گلہ بانی کی زندگی بسر کرتے، اس لیے ان کی کہانیوں میں فردا کی امید اہم تھی، نہ ماضی کی محبّ۔ وہ مردے (ماضی) جلا دیتے یا دریابرد کر دیتے۔ شمال کے برفستانوں میں مردہ وقت کو ساتھ ساتھ لیے پھرنا ممکن نہیں تھا۔ ان سب سے اہم تو حال کا وہ دورانیہ تھا جس میں زندگی کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا۔ چنانچہ حالات سے نبرد آزما ہونے کے لیے متھ اور فوک لور زیادہ مدد و معاون ثابت ہوتے جن میں وقت کا کام آواگونی دائروں میں گھومتے رہنا ہے۔

مابعد الطبیعات میں دسترس رکھنے والے قدیم ہندو مفکرین کے نزدیک تاریخ کو مسترد کرنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ یہ وقتی اور عارضی زندگی کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ تاریخ ایک تکلیف دہ انداز میں خود کو دہراتی چلی جاتی ہے۔ چنانچہ ان کے خیال تھا کہ تاریخ ایک ایسا الیوژن ہے جس میں مایا کو حقیت کا روپ اختیار کر لیتی ہے جس کے کارن لوگ حتمی سچائی سے دور ہو جاتے ہے۔ سامی اقوام نے اس دعوے کے برعکس تاریخ کو حقیقت کے معنوں میں پیش کیا۔ اسے آگے بڑھنے اور ترقی کرنے کی علامت قرار دیا۔ زندگی میں مستقیم لائن کا تصور بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے اور برتر معنیاتی امکانات کا سرچشمہ۔

بنی اسرائیل کے یہاں چونکہ اصل اہمیت الوہی منصوبے (Divine Will and Design) کو حاصل ہے۔ اس لیے انھوں نے وقت کے آغاز اور انجام پر تردد سے اصرار کیا۔ مقدس تاریخ کا نظریہ اسی اصرار کا نتیجہ ہے۔ ہیگل کا فلسفہ تاریخ میں بھی مقدس تاریخ کے نظریے کو چراغ راہ کی حیثیت حاصل ہے۔ اس نے تاریخ کے ظہور اور ارتقا کے عقب میں ایک مقصد اور ڈیزائن کو کارفرما دیکھا۔ تاریخ کی تحلیل کے اور بہت سے نظریات ہیں جن میں قدر مشترک یہ ہے کہ ان سب میں نسل پرستی، مذہبی اختصاصیت، عدم رواداری کے عناصر مشترکہ وراثت کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم تاریخ کو پڑھتے ہیں تو تمام تر عقیدت اور احسان مندی کے احساس کے باوجود اسے طاقت اور بربریت کا کھیل قرار دینے پر مجبور ہوتے ہیں۔ طاقت اور بربریت کے اس کھیل میں جب فرعونیت کو تاریخ کے صفحات پر فتح یاب پاتے ہیں تو ایک خاص قسم کے تنافر (Antipathy) ناگواری اور عناد کے جذبات دل میں ابھرتے محسوس کرتے ہیں۔ (۱۶) لیکن اطمینان کی بات یہ ہے کہ تاریخ میں وقت ابدیت سے محروم ہے۔ تاریخ میں وقت کو مرنا ہوتا ہے سو مر جاتا ہے اور لوگ سکھ کا سانس لیتے ہیں۔ اب سوال یہ کہ کہانی کا بیانیہ تاریخ کے بیانیوں کے مقابلے میں زیادہ بامعنی اور موثر کیوں ہے۔ کیرن آرم سٹرانگ کا حوالہ اگرچہ یہاں کچھ غیر متعلق ہے، لیکن اس نے تاریخ اور فکشن کا موازنہ کرتے ہوئے کیا خوب بات کہی ہے۔ لکھتی ہیں، ''ہماری موضوعی زندگی کی تکمیل میں تاریخ کے بیانیہ سے کہیں زیادہ فکشن کا بیانیہ کارآمد ثابت ہوا ہے۔'' (۱۷)

اس کی وجوہات اس کے نزدیک دو ہیں۔ پہلی یہ کہ کہانی ہمیں زندگی کے اسرار، اس کے کرداری ضابطوں اور ردعمل کی حالتوں کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ دوسری یہ کہ کہانی بعض اوقات ہمارے تجربات کے خفیہ ترین منطقوں کو کچھ اس طرح روشنی میں لاتی ہے کہ ہم زندگی کو بہتر انداز میں دیکھنے اور سمجھنے لگتے ہیں۔ جب کہ میرے نزدیک سب سے اہم بات یہ کہ چونکہ کہانی میں غم گساری اور ہمدردی کا گداز اور سحر (Sympathetic Magic) زیادہ ہوتا ہے۔ اس لیے یہ کتھارسس کے ساتھ ساتھ تلافی اور نجات (Redemption) کا کام بھی کرتی ہے۔ عہد عتیق کے مثالی (Type) کرداروں (سورماؤں) کی طلسماتی کہانیوں سے لے کر جدید عہد کی حرکی اور باہر کی طرف لپکتی زندگی میں دوڑتے، آگے بڑھتے، ستاروں سے آگے جانے کے خواب دیکھتے کرداروں تک اب بھی کہانی زندہ وقت کے جلو میں ایک طرز احساس کی مشعل ہاتھ میں لیے رواں دواں ہے۔ مختصراً یہ کہ کہانی کا اعجاز یہ ہے کہ سلسلہ وار وقت سے برآمد ہونے کے باوجود اس میں وقت مرتا نہیں، امر ہو جاتا ہے۔ یہی وہ فکشن میں وقت کی ماورائیت کا تصور ہے جس کا ذکر میں نے فکشن پر اپنے بہت سے مضامین میں کیا ہے۔

افسانہ اور تھیوری

ایک بات تو طے ہے کہ حمید شاہد نے میرے مضمون کے نقائص کو ڈھونڈ نکالنے کے چکر میں بہت سے نقاط کو خلط ملط کر دیا ہے۔ معلوم نہیں فہم کی نارسائی کے باعث ایسا ہوا یا اشتعال کی فراوانی کی وجہ سے۔ کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ بہرکیف پہلی گذارش تو یہ ہے کہ میں نے اس مضمون میں کسی جگہ بھی حقیقت کے (Linear) تصور کی بات نہیں کی۔ میں نے تو اس کے برعکس جدیدیت میں وقت کے مستقیم سفر پر اصرار کی بات کی تھی۔ میرے نقاد کے ذہنی کنفیوژن کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہو سکتا ہے کہ میں بات وقت کی کر رہا ہوں اور وہ اسے تصور حقیقت کے طور پر لے رہا ہے۔ من چہ می سرائم، والی بات ہے۔ اس سے ایک چیز تو صریحاً واضح ہے کہ ہمارے نقاد صاحب تعقلات و تصورات کی تاریخ سے بالکل نابلد ہیں۔ اسی طرح جب میں نے عنوان میں تھیوری کا لفظ استعمال کیا ہے تو میرا خیال تھا کہ قاری تھیوری کو مہابیانیہ کے معنوں میں لینے کی سکت رکھتا ہے؛ اس لیے میں نے اس پر کھل کر بات نہ کی۔ حمید شاہد کو ایک ممتحن کی طرح میری سرزنش کرنے کا موقع ہاتھ آ گیا اور استخراج یہ کیا کہ آفاقی کو تھیوری کے بارے میں کچھ معلوم نہیں۔ اس نے ایسے ہی اس لفظ کو مضمون میں ٹانک دیا ہے۔ اے بھائی میں فلسفے کا پروفیسر ہوں۔ فلسفہ میں نے لندن اور آکسفورڈ سے پڑھا تھا۔ مجھے مزید فلسفہ کیوں پڑھاتے ہو؟

محولہ مضمون میں راقم نے لکھا تھا کہ افسانہ کسی فلسفے، تھیوری یا کسی تنظیمی دعوے کو قبول نہیں کرتا، محض جہالت کا شاخسانہ ہے۔ میرا یہ جملہ خود مکتفی ہے۔ اسے وضاحت کی ضرورت نہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ مابعد جدیدیت میں تھیوری سے کیا مراد ہے۔ میرے نزدیک تھیوری سے مراد وہ آئیڈیالوجی یا مہابیانیہ ہے جو

فکر کے چھوٹے دھاروں کو منضبط کر کے اپنے اندر ضم کر لیتا ہے۔ مابعد جدیدت میں تھیوری کی مذمت انھی معنوں میں ہوئی ہے۔ دوسری بات جو واضح کرنا ضروری ہے، وہ یہ ہے کہ دنیائے علم میں کسی تھیوری کا رد بھی تھیوری کے ذیل میں آتا ہے۔ اس کی ایک مثال تہافتہ الفلاسفہ ہے، جس میں غزالی نے ارسطا طالیسی فلسفے کے بنیادی قضایا کو علم و منطق کے استدلال سے رد کیا ہے۔ لیکن دلچسپ بات تو یہ ہے کہ مشائی فلسفہ کے اس بہت بڑے نقاد کا شمار بھی فلاسفہ میں ہوتا ہے۔ گویا تھیوری کا انکار بھی تھیوری ہے۔ اس عہد کا اہم ترین تضاد یہ ہے کہ تھیوری کا انکار کرو اور تھیوری پر ڈھیروں کتابیں بھی لکھ مارو۔ نظریہ کی نفی کرو اور نظریات کے ڈھیر لگاتے چلے جاؤ۔ فلسفہ کے مہا بیانوں کے استرداد کرو لیکن مہا بیانیے تحریر کرنے والے فلسفیوں مثلاً کانٹ، ہیگل اور مارکس وغیرہ کو بازو کی گلی سے واپس متن میں لے آؤ۔ اب جب بات کھل ہی گئی ہے تو یہ سوال پوچھ لینے میں کیا حرج ہے کہ صاحب فوکو، دریدا، لاکان اور بادریلا فلسفہ نہیں لکھ رہے تو اور کیا لکھ رہے ہیں؟ کیا تضاد، اختلاف اور التوا کی نئی معنیات اور اس پر مستزاد عقلیت کے خلاف تشکیک کا رویہ مغرب کے استعماری تفکر کا ایک نیا چلتر نہیں؟۔ اگر ایسا نہیں تو پھر یہ سب دلدّر کیا ہے؟ یہ ہنگامہ جو امریکی نیو کانز نے برپا کیا ہوا ہے، آخر اس کے کیا معنی ہیں۔ یہ سب کچھ بمع تھیوری چونکہ حمید شاہد کے ادراک سے باہر ہے اور کمپیوٹر کا ریسرچ انجن بھی اس کی مدد کرنے سے قاصر ہے؛ اس لیے اس نے اپنے دوست ناصر عباس نیر کی اعانت طلب کی ہے۔ اس سے بڑی خجالت اور کیا ہوسکتی ہے۔ اسی خجالت کا نتیجہ ہے کہ وہ حجت کرنے پر مجبور ہوا ہے کہ تھیوری سے کبھی اس کی محبت نہیں رہی۔ یہ سچ بھی ہے کیونکہ وہ جو کچھ بھی اپنے مضامین میں کہتا ہے اگر اس کا گسٹالٹ بنانے کی کوشش کی جائے تو کچھ بھی منضبط انداز میں سامنے نہیں آتا۔ اس مخمصے کا ایک دلچسپ پہلو بھی ہے، مثلاً جب میں افتخار جالب کی لسانی تھیوری یا ترقی پسندوں کی مارکسی تصورات کی مشکلات کو نشان زد کرتا ہوں تو وہ خوشی سے جھوم اٹھتا ہے۔ لیکن جب میں عسکری اور ان کے ہم نواؤں کی تفکر پر تھوڑی سی بھی تنقید کرتا ہوں تو وہ سراپا احتجاج بن ہے۔ یہ دوطرفگی اس کی ذات کا لازمی حصہ ہے؟ اس سلسلے میں مزید بات نہیں کروں گا اور اپنی اس Disquisition کو تھیوری کے مسئلے تک ہی محدود رکھوں گا۔ جے ایف لیوتار کا نام مابعد جدیدیت والوں میں سرفہرست ہے۔ اس کی The Postmodern Condition پڑھ لیں تو تھیوری کا مطلب نکھر کر سامنے آجائے گا۔ اس نے ہر قسم کا مہا بیانیے کو تھیوری کے معنوں میں لیا ہے۔ جس کسی کے سامنے لیوتار کا یہ مخاطبہ موجود ہو وہ بآسانی جان سکتا ہے کہ تھیوری کا دائرہ کار کیا ہے۔

صاحب تھیوری سے مراد ہر وہ نظریہ ہے جو فطرتاً پر یقین اور ہمہ گیر ہونے کے ناطے بین الاقوامی غلبے کا دعوے دار ہو۔ اساطیر میں اس کی مثال جنگل کی دیوی ڈی آنا سے دی جاسکتی ہے جو اپنے حسن کے جادو میں گرفتار کر کے اپنے عشاق کا کلیجہ نکال لیتی ہے یا سحر پھونک کر ان کو جنگلی جانوروں میں تبدیل کر دیتی ہے ، ہمیشہ کی اطاعت گذاری کے لیے۔ ہے نا خوبصورت مثال؟ گذارش میں یہ کر رہا ہوں کہ تمام نظریات حتمی صداقت کے دعوے دار ہونے کے باوصف اندھی اطاعت کے طلب گار ہوتے ہیں۔ انفرادیت اور مقامیت کے دشمن۔ جو مطابقت نہیں کر سکتے تہہ تیغ کر دیے جاتے ہیں۔ ہر تھیوری جو ہر کو وجود پر ترجیح دیتی ہے اور بین

الاقوامیت کو مقامیت پر۔ نظریہ اور تھیوری کے لیے لفظ آئیڈیالوجی بھی مستعمل ہے۔ آئیڈیالوجی کا تضمن نظریے کے تضمن سے بھی زیادہ خوفناک ہے۔ یہ اقدار کا بھی دعویٰ کرتا ہے اور اقتدار پر قابض ہونا بھی چاہتا ہے۔ فساد، آویزش اور عداوت آئیڈیالوجی کی فطرت میں ہے۔ بقول آندرے بیتے آئیڈیالوجی کوئی بھی ہو وہ سماج میں تبدیلی نہ صرف خیالات کی سطح پر لانا چاہتی ہے، بلکہ اقتدار کے حصول کے ذریعے بھی۔ آندرے بیتے نے 'آئیڈیالوجی' کے بارے میں لکھا ہے کہ ''آئیڈیالوجی دونوں اطراف دیکھتی ہے۔ وہ ایک طرف اقدار کو دیکھتی ہے اور دوسری طرف اقتدار کے حصول اور اس کی تقسیم کو بھی۔''(۱۸)

اقتدار اور اقدار کے اس کھیل کو یوں سمجھا جا سکتا کہ آئیدیالوجی میں جنگل کے بادشاہ کی سی خصوصیات ہیں۔ چنانچہ ہر آئیڈیالوجی اپنا پرائیڈ بنانے پر اصرار کرتی ہے۔ پرائیڈ جس میں کسی اور دعوے کو قدم رکھنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ اس کا صرف ایک ہی مدار المہام یا ایک ہی قطب ہوتا ہے؛ طاقت ور۔ اسے صرف وہ اقدار قابل قبول ہوتی ہیں جو اس کے اقتدار کو دوام بخشنے میں کام آئیں۔ آئیڈیالوجی میں استثنا نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی اور نہ ہی انحراف کو برداشت کیا جاتا ہے۔ اس کے لیے تشدد اور استحصال سے بھی گریز نہیں کرتی۔ کیونکہ آئیڈیالوجی بلا شرکت غیرے حتمیت کی علم بردار ہوتی ہے۔ اس دعوے کے ساتھ کہ سارا سچ اسی کی مٹھی میں بند ہے جس کے تقدس اور حرمت کا تحفظ اس مخصوص گروہ کے شعائر میں شامل ہو جاتا ہے جو اسے قبول کر لیتا ہے، وہ عیش کرتا ہے۔ جو انحراف کرتا ہے وہ گردن زدنی ہوتا ہے یا اسے خارج البلد کر دیا جاتا ہے یا نا قابل اصلاح قرار دے کر سائبریا کے برفستان پھینک دیا جاتا ہے۔ آئیڈیالوجی کسی بھوت کی طرح ٹوٹم اور ٹیبوز کے زمانے سے انسان کی جبلی زندگی میں داخل ہو چکی ہے جو انسانیت اور تہذیب کے تصوارات کو بزدلوں کا لایعنی واویلا قرار دیتی ہے۔

لیوتار نے آئیڈیالوجی کو مہا بیانیے Metanarrative کا نام دیا ہے۔ مہا بیانیہ سماجی ہم آہنگی کا نظریہ بھی ہوسکتا ہے، اشتراکیت کی تھیوری، مذہبی عقیدہ اور یورپی عقلیت پسندی؛ سب اسی ذیل میں آتے ہیں۔ اس میں سائنس کی ہمہ دانی اور ترقی کی کلید ہونے کا دعویٰ بھی شامل ہے۔ لیوتار کے نزدیک اس قسم کے عقائد پر ایمان لانا انسانیت کشی کے مترادف ہے۔ مذہب، اشتراکیت، ترقی کے سائنسی نظریات، اور حد سے زیادہ عقلیت پسندی نے انسانیت پر کیا کیا ظلم نہیں ڈھائے۔ یہ سب کچھ ہماری جاگتی آنکھوں کے سامنے ہوا ہے۔ تہذیب کے پاس ان جرائم کا مکمل ریکارڈ موجود ہے۔ انسان کو مزید دھوکہ نہیں دیا جا سکتا۔ لیوتار نے لکھا ہے کہ ''طاقت ور اداروں نے مہا بیانیوں کو ہمیشہ اپنے اقتدار کے نظریاتی جواز کے طور پر استعمال کیا ہے''۔(۱۹)

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آئیڈیالوجی سماجی زندگی کے ہر شعبے کو ترقی، ہم آہنگی اور وحدت فکر کے نام پر اپنی آہنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ چنانچہ اس کے خلاف ردّ عمل کی فضا کا پیدا ہونا ایک قدرتی امر ہے۔ خوش قسمتی تو یہ ہے کہ ہر انقلاب کا ایک ردّ انقلاب ہوتا ہے، ہر آئیڈیالوجی کی نفی اس کے اندر موجود ہوتی ہے اس کی حتمیت اور عدم برداشت کے رویوں میں۔ ہم آپ پسند کریں یا نہ کریں، تاریخ دعویٰ اور جواب دعویٰ کی صورت میں آگے بڑھتی رہتی ہے۔ تضادات بنتے ہیں اور ان کا حل بھی نکل آتا ہے۔

جدیدیت کے عہد میں فرد کی لامحدود آزادی اور انفرادیت پسندی کی تمام تر اہمیت کے باوجود فرد، اداریاتی سوچ، ڈسپلن اور مرکزیت کا پابند رہا ہے۔ یہ وہ تصورات ہیں جنھوں نے آدرشی سماجی اور اجتماعی انصاف و بہبود کے نام پر آئیڈیالوجی کو اس قدر طاقت ور بنا دیا کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ انقلاب فرانس کے بعد بادشاہت کی جگہ آئیڈیالوجی نے لے لی۔ روس میں بالشویک انقلاب تو آئیڈیالوجی کی بادشاہت کے پھریرے لہراتا ہوا وقوع پذیر ہوا۔

آئیڈیالوجی کے خلاف سب سے زیادہ ردعمل ہمیشہ ادب میں ہی ظاہر ہوا۔ ادب اور آئیدیالوجی کے درمیان تنازعہ بہت قدیم ہے۔ شاید فراعین مصر کے زمانے سے چلا آ رہا ہے، جب طاقت کو جواز بنا کر برتر قبائلی سرداروں نے ہمسایہ اقوام کو مغلوب کرنا شروع کر دیا تھا۔ اس کی گواہی عہد نامہ قدیم کے مختلف ابواب میں جابجا موجود ہے۔ علمی سطح پر یہ تنازعہ ایک واضح شکل وصورت میں افلاطون کی کتاب 'جمہوریہ' میں سامنے آیا جس میں اس نے منطقی طور پر واضح کر دیا تھا کہ ریاست اور آئیڈیالوجی کا تعلق لاینفک ہے۔ جو شخص آئیڈیالوجی سے مطابقت نہیں کرسکتا، وہ ریاست کی تباہی کا موجب بن سکتا ہے۔ تو یوں اس نے فیصلہ کر دیا کہ جب بھی اس کی یوٹوپیا کو کام کرنے کا موقع ملے گا، شاعر اور ادیب منفی عنصر قرار دے کر ریاست سے نکال باہر کر دیا جائے گا۔ شعر و ادب کی مذمت اور ادیبوں کی شہر بدری کا یہ سلسلہ جدیدیت کے دور میں بھی جاری رہا۔ اختتامی ادوار میں اس نے شدت اختیار کر لی۔ نازی جرمنی، مارکسی روس اور فسطائی اٹلی میں پنپنے والے ریاستی نظام اس کی اہم ترین مثالیں ہیں۔ امریکہ میں میکارتھی ازم کی لہر امریکی آئیڈیالوجی کے اندر چھپی ہوئی اس خشونت کی راز داں ہے جو ریاست ہائے متحدہ کے آئینی ڈھانچے میں تھیوری کی صورت میں موجود ہے۔ ہر وہ چیز جو جمہوریت، لبرل سرمایہ داری اور پروٹیسٹنٹ اخلاقیات کے خلاف ہے وہ شیطان کی طرف دار ہے جس کی بیخ کنی اور استیصال امریکی ریاستوں کے اتحاد کا خدائی حق ہے۔ اس پر خشونت تھیوری پر عمل کرتے ہوئے جارج بش نے عراق میں قتل غارت کا بازار گرم کیا۔ تو جناب ہر آئیڈیالوجی طاقت، اقتدار اور سادیت پسندی کو ساتھ لے کر چلتی ہے۔ شرف انسانیت کی تذلیل اس کے داخلی نظام کا حصہ ہے، جس سے ثابت یہ ہوا کہ ادب کی اقدار اور آئیڈیالوجی کا آپس میں تعلق ایک دوسرے کی تنقیص میں مضمر ہے۔

آئیڈیالوجی اور ادب کے درمیان اختلافات کا سلسلہ قدیم بھی ہے اور لاینحل بھی۔ آئیڈیالوجی (تھیوری یا نظریہ) عقل کی جبریت کی مرہون منت ہے۔ اس کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ کل سے جز کا استخراج کرتی ہے اور انسان اور بکریوں کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکتی ہے۔ جو انحراف کرتا ہے، شیفرڈ کتے اس کا تعاقب کر کے اسے ریوڑ میں واپس لے آتے ہیں کلیت کے حصار میں، یعنی ایک مخصوص قسم کی عقلیت پسندی کی شہر پناہ کے اندر۔ اس لیے ادیب شیطان کے شر اور آئیڈیالوجی کے شیفرڈ کتوں سے ہمیشہ پناہ مانگتا ہے اور تمام نظام کاروں کو ازلی بدی کے پیش کار قرار دیتا ہے۔

اس بحث سے بخوبی اندزہ لگایا جا سکتا ہے کہ آئیڈیالوجی اور ادب کے درمیان حائل خلیج کس قدر وسیع ہے۔ آئیڈیالوجی خالص عقل کی اجارہ داری کی بات کرتی ہے، جب کہ ادب میں لوگ عقل خالص سے پناہ مانگتے ہیں۔ ادب کے کھیل کا میدان احساس وجذبات اور ان کی جمالیاتی جہات تک پھیلا ہوا ہے۔ ادب عقل پر وجدان اور صداقت پر حسن کو ترجیح دیتا ہے۔ انفرادیت، انتخاب اور ترغیب پر اصرار کرتا ہے لیکن آئیڈیالوجی ان چونچلوں کو کہاں برداشت کرتی ہے۔ یوں اگر افلاطون کی نظر سے یکھا جائے تو ادب تنظیم کی بجائے انارکی اور تعمیر کی بجائے تخریب کی طرف مائل ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ ادیب اس الزام سے بھاگتا نہیں۔ کون نہیں جانتا کہ ادب رام لیلا کی طرح حقیقت اور الیوژن کا کھیل ہے۔ اس میں جواز یا استدلال کے بغیر انفرادی تجربوں کو بروئے کار لانا ہی اصل اصول ہے۔ وقوف اور ادراک کے حدود کی پاس داری ضرور کرتے ہیں؛ لیکن پیش وہ کیا جاتا ہے جو بالکل ذاتی تجربے کی صورت میں مکمل آزادی کے احساس کے ساتھ شعور کی سطح پر طلوع ہوتا ہے۔

اس مکمل احساس کو ہسرل کی فنامنالوجی میں Intentional experience کا عنوان دیا گیا ہے (۲۰)۔ ہسرل نے فنامنالوجی میں اس بالکل ذاتی تجربے کی دنیا اور انفرادی شعور پر ارتکاز کو اہم قرار دیا ہے۔ اس کے تصور حقیقت میں روح اور جسم، ظاہر اور باطن، وجود اور جوہر کی تقسیم ایسے معاملات کی کوئی اہمیت نہیں۔ اس کے نزدیک جو کچھ بھی ہے اسی دنیا میں ہے۔ مضامین غیب سے نہیں آتے، یہیں ہمارے ارد گرد موجود ہوتے ہیں۔ بس شعور کے لمحہ ارتکاز کے منتظر ہوتے ہیں تا کہ خود کو منکشف کر سکیں۔ گویا تخلیقی عمل کوئی ماورائی یا مابعدالطبیعاتی کھیل نہیں بلکہ شعور کی حرکیت اور ارتکاز کی حامل داخلیت کا کھیل ہے جو کسی شے کی Isness پر مرتکز ہو کر اس کی داخلی حقیقت یا ساخت کو سامنے لاتا اور ہمیں ایک نئے شعوری تجربے سے سرشار کر دیتا ہے۔ گویا جب تک کسی شے کا شعور جنم نہیں لیتا، اس کی اصل حقیقت ہم پر نہیں کھلتی۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس میں زمان ومکان میں جکڑی ہوئی یہ دنیا ایک لمحے کے لیے ساقط یا معلق ہو جاتی ہے۔ یہاں تجربے کی حیثیت وہ نہیں ہے جس سے ہم عمومیت زدہ ماحول اور نسبتوں میں گھری ہوئی صورت حال میں دوچار ہوتے ہیں۔ تجربہ وہ ہے، جس کو مسلسل بھوگنے کے نتیجے میں گرفت میں آتا۔ وجودیت والے کہتے ہیں کہ دنیا وہ نہیں جو میرے خیال میں ہے بلکہ جو میرے تجربے میں ہے جس کا انکشاف نہ صرف بے پایاں آزادی کا احساس دلاتا ہے بلکہ کرب اور متلی کی کیفیت بھی ساتھ لاتا ہے۔ چنانچہ وجودی مصنفین کے ہاں تخلیقی عمل وجد آفریں نہیں، کرب انگیز ہے۔ (۲۱)

میرے نزدیک، افسانے یا کہانی کی استحضاری شرائط کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ وجودی مفکرین کی فنامنالوجی فکشن کے تخلیقی عمل کی بہترین توجیہ کر سکتی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ کہانی زمان ومکان کے اندر فرد کی صورت حال سے برآمد ہوتی ہے۔ اس کے بارے میں کسی مابعدالطبیعاتی تخلیقی عمل کا حوالہ مغالطہ خیز ہے۔ اس کے باوجود حمید شاہد، کہانی ماورائے وجود زندگی کی طرف جست کو تلاش کرنے پر مصر نظر آتا ہے۔ اس کے اصرار کی وجہ وحدت الوجودی تصور حقیقت یا نو فلاطونی تصور تخلیق سے اس

کا منسلک ہونا ہے۔ دوسرا تخلیقی عمل میں جو تاریخی طور پر اولیت کا حامل ہے فن یا ادب کو روح القدس کی اشراقی فعلیت کا ظہور قرار دیتا ہے۔ اس تخلیقی نظریے کو واحدت الوجود والوں کا نظریہ کہا گیا ہے۔ پرانی کہاوت ہے؛ وحدت الوجود برائے شعر گفتن خوب است۔ یہ حقیقت ہے کہ شعری تشکیلات میں وحدت الوجودی فکریات کا اثر وافر مقدار میں موجود ہوتا ہے۔ شاعری میں عرفانی تجربے کا نشاطی پہلو سرفہرست ہے۔ وحدت الوجودی شاعری کی مجرد فکری اڑانیں ہمیشہ سے حیران کن نشاطی کیفیات کا سرچشمہ رہی ہیں۔ سینٹ آگسٹائین سے رومی، عطار اور حافظ اور پھر بعدازاں شلنگ اور شیلے اور ہمارے یہاں غالب سے جلیل عالی تک سب نے اسی سرچشمہ کیف ونشاط سے اپنے اپنے ظرف کے مطابق استفادہ کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس قسم کی نشاطی کیفیات کا ذکر حمید شاہد کر رہا ہے، وہ شاعری میں تو ممکن ہیں افسانے میں نہیں۔ گویا ان خواہشات کی تکمیل کے لیے حمید شاہد کو شاعری سے استفادہ کرنا چاہیے۔ میں جب افسانے میں ماورائیت کی بات کرتا ہوں تو اس سے مراد نفسیاتی تجربے کی وہ دنیا ہے جس کو مظہریت کے علمبردار ناقدین نے ظاہر کا باطن کہہ کر نشاندہی کر دی ہے۔

تخلیقی عمل کا تیسرا پیمانہ مارکسی نظریے کی دین ہے۔ یہ اگر چہ مذہب، تصوف، افلاطونیت اور وحدت الوجود ارتقاع کی نفی کرتا ہے اور ادب برائے زندگی اور سماجی حقیقت پسندی کے دعووں کو تخلیقی عمل کی بنیاد قرار دیتا ہے لیکن اس کے ساتھ مصیبت یہ ہے کہ یہ بھی زندگی کے ہمہ اوستی تشریح کا پابند ہے۔ واحد معنی، ایک پارٹی اور ایک سسٹم کی مطلق العنانیت کا طرف دار ہے۔ ایک کتاب ہے Das Capital۔ اور اس کے تین سٹینڈ ارڈ شارحین ہیں۔ اینگلز، لینن اور ماوزے تنگ۔ ٹراٹسکی ہوچی منہ، شی گوایرا اس کے سینٹ ہیں۔ کسی تبدیلی، انحراف یا اختلاف کو قبول نہیں کیا جاتا۔ تخلیقی عمل کے محض وقوفی پہلو پر زور دیا جاتا ہے اور انفرادی تجربات وجذبات اور احساسات کی اہمیت سے انکار اور ادبی علمیات میں وجدانی پہلوؤں کی بیخ کنی کا حکم دیا جاتا ہے۔ مارکسی تصور حیات میں مصنف کا فریضہ طبقاتی آویزش کو Highlight کرنا اور واحد معنی کے حسن اور افادیت پر اصرار کرنا ہے۔ جو ادب طبقات کے درمیان موجود آویزش کو موضوع بناتا ہے وہی اعلیٰ وارفع کہلانے کا حق دار ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کی تھیوری یہ ہے کہ جو ادب کلیت، مقصدیت اور نظریے کی حتمی سچائی کا علم بردار ہو وہی ادب سچا اور عظمت کا حامل ہوتا ہے۔

ڈاکٹر سعادت سعید نے مارکسی ادبی تھیوری اور ادبی تھیوری کے فرق کو گورکی اور دوستووسکی کے درمیان تقابلی مطالعے سے واضح کیا ہے۔ (۲۲) گورکی کے نزدیک ادب کا وقوفی پہلو اور اس کی کارگزاری ہی سب سے اہم ہے۔ ادب کا مقصد سماج کو تبدیل کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گورکی کا Passion موجود سماج کی آدرشی تشریح اور کمزور طبقات کے حالات کار کو تبدیل کرنا ہے۔ اس نے سوشلسٹ حقیقت پسندی کے زیر عنوان اپنی کہانیوں میں شجاعت اور Defiance کو بڑی مہارت سے پینٹ کیا ہے۔ اس نے ایک مقصدی ہیرو، جس کا تعلق نچلے طبقات سے ہے، کا تصور ترغیبی انداز میں پیش کیا ہے تا کہ بالشویکی انقلاب اور پرولتاری آمریت کا راستہ ہموار کیا جا سکے۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ گورکی نے ادب کو انقلاب، آمریت

اور مارکسی آئیڈیالوجی کی طرف داری اور خدمت گذاری پر لگا دیا جس کے نتیجے میں بالشویکی آمریت اور اس کی آدرشی تھیوری کو تو خوب تقویت فراہم ہوئی لیکن ادیب، ادب وفن کی ان ذمہ داریوں کو پورا نہ کر سکا جن کا تعلق ذاتی جمالیاتی تجربے اور انسانی اقدار سے ہے، جو انسان کے انفرادی خوابوں اور جذبوں کے ساتھ ساتھ ذاتی انتخاب اور شرف انسانیت کا تحفظ کرتی ہیں۔ یہی وہ ذمہ داریاں' یہی وہ خواب ہیں جن کو وجودیت نے انفرادی صورت حال میں انسان کے مسائل قرار دیا ہے۔ ادب کی اس ووکیشن کا خصوصی اظہار روسی ادب میں مثالی انداز میں دوستوفسکی اور ٹالسٹائی کی کہانیوں اور ناولوں میں بروئے کار آیا ہے۔ ٹالسٹائی کہانی کی وقوفی جہت کے ساتھ اس کی جذبی' جبلی اور لاشعوری جہتوں کا احاطہ کرتا ہے جن کا احاطہ کوئی آئیڈیالوجی، کوئی کلیت پسند فارمولا، کوئی برتر تصور جہان نہیں کر سکتا۔ سب کے دکھ اور خواب اپنے اپنے ہوتے ہیں۔ جو نظریہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس کے اندر دوسرے کے دکھ درد (Pain) کو محسوس کرنے کا کما حقہ' انتظام موجود ہے، وہ جھوٹ اور مکر سے کام لیتا ہے، صداقت سے نہیں۔ ادب جو فطری طور پر رد انقلاب اور اینٹی نظریے کا کردار ادا کرتا ہے، اس قسم کا دعویٰ کس طرح کر سکتا ہے۔ ٹالسٹائی نے اپنے تصور فن میں جذبوں کے اظہار کی اہمیت پر زور اسی حوالے سے دیا ہے۔ اس کے نزدیک وہ فن پارہ جو نہ صرف انسانی جذبات کا بھرپور اظہار ہو بلکہ دوسروں کے جذبات واحساسات کو ابھارنے کا باعث ہو صرف اسے ہی اعلیٰ ارفع کہا جا سکتا ہے۔

دوستوفسکی کے ہاں بھی زندگی اپنے مکمل سیاق سباق میں موجود ہے۔ انسانی فطرت کی مجبوریاں، اس کی موضوعی مشکلات اور جذبات کی بحرانی کیفیات اور سماجی دباو کے نفسیاتی مسائل اس کے ادبی شعور کے بنیادی نقاط ہیں۔ یوں اس کے ناولوں کے اساسی سوالات کا تعلق انسان کی ذات اور اس کی صورت حال، اس کے ہونے کے اخلاقی جواز سے ہے۔ کسی ہمہ گیر آئیڈیالوجی کے مقرر کردہ پروگرام سے نہیں ہے۔ بورس پیسٹرنیک کا ناول 'ڈاکٹر ژواگو' سویٹ یونین کے عروج کے زمانے کی تحریر ہے۔ پیسٹرنیک نے گورکی کے پندو نصائح پر عمل کرنے کی بجائے ٹالسٹائی اور دوستوفسکی دونوں کے نظریہ فن میں موجود تصور حیات کا اتباع کیا ہے۔ اس انسانی صورت حال کو ماس کے شعور میں لانے کی کوشش کی ہے، جو حساس ذہنوں پر بلائے آسمانی بن کر ٹوٹتی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر ژواگو، میں بالشویکی انقلاب بالکل آسمانی بلا کی حیثیت میں پیش ہوا ہے۔ ڈاکٹر ژواگو کی کہانی کے ذریعے اس نے سرخ انقلاب کے عروج کے زمانے میں ان لوگوں کی روداد لکھی ہے جن کو انقلاب کے میکانکی ردعمل میں خوفناک انتقام کا سامنا کرنا پڑا۔ جو انقلاب کے نام پر موت کے گھاٹ اتار دیے گئے یا جن کو سائبیریا کے برف زاروں میں جلاوطن کر دیا گیا۔ برف، بھوک اور بھیڑیوں کا مقابلہ کرنے کے لیے۔ یہ ناول ان دم توڑتے بے گناہ لوگوں کی آواز ہے جن کو اپنی پرائیویٹ زندگی اور ذاتی عقائد پر مصر ہونے کی بنا پر سزاوار ٹھہرایا گیا۔ جو سوچتے تھے، انقلاب لاتے ہو ضرور لاؤ لیکن ذاتی جذبات سے مت کھیلو۔

جب تشدد (Violence) اور ظلم (Repression) کے نتیجے میں خواب ٹوٹ جاتے ہیں تو معاشرہ مغائرت کا شکار ہو کر اندر سے مرنا شروع ہو جاتا ہے۔ تہذیبیں فنا اور سلطنتیں تباہ ہونے لگتی ہیں۔ جنھیں کوئی انقلاب بچا سکتا ہے اور نہ ہی کوئی پولٹ بیورو اور آدرشی تھیوری۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو

'ڈاکٹر ژواگو' گورباچوف کے ورود سے بہت عرصہ پہلے آئیڈیالوجی کی موت اور سویت یونین کے انہدام کا اعلان کر چکا تھا۔ اس پس منظر میں اس اشکال کو بہ آسانی حل کیا جا سکتا ہے جس کا موردالزام حمید شاہد نے مجھے ٹھہرانے کی کوشش کی ہے کہ میں بیک وقت ترقی پسندوں کے طرزِ استدلال کو تنقید میں استعمال بھی کرتا ہوں اور انہیں قطعیت کے ساتھ رد بھی کرتا چلا جاتا ہوں۔ گذارش یہ ہے کہ میں نے ترقی پسندوں کے ایجنڈے اور آئیڈیالوجی پر گرفت کی ہے، ان کے سماجی انصاف اور شرف انسانیت کے نظریات پر نہیں۔ آئیڈیالوجی، پارٹی ایجنڈہ اور مارکسی پروجیکٹ وہ مسائل ہیں جن پر میں نے ہمیشہ برملا اختلاف کیا ہے۔ گذشتہ صدی کی ستر کی دہائی سے لے کر اب تک اس اختلاف کو دہرا رہا ہوں۔ لیکن حمید شاہد ہے کہ میرے مضامین سے سیاق و سباق سے باہر اقتباسات دے کر مجھے موردالزام ٹھہرا رہا ہے۔ اس کے اپنے ذہن میں کنفیوژن ہے۔ وہ چیزوں کو سیاہ اور سفید کی تقسیم سے ہٹ کر دیکھ نہیں سکتا۔ عداوت کی نظر نے بھی اسے سچ کے نور سے محروم کر دیا ہے۔ میرا ہمیشہ سے یہ موقف رہا ہے کہ تخلیقی جذبہ کبھی نظریاتی منصوبہ بندی کے تحت وجود میں نہیں آتا۔ نہ ہی اسے کسی فکری استدلال، کسی علمی اساس پر ایستادہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سب دوسری چیزیں میڈیم ہو سکتی ہیں لیکن ادب و فن میڈیم کا کردار ادا نہیں کر سکتے۔ جب ہم ادب کو میڈیم سمجھ کر پڑھتے یا لکھتے ہیں تو ہم انسانی فرد کے بجائے سماجی فرد کی مرکزیت ثابت کر رہے ہوتے ہیں۔ اور اس طرح ہم سیاست، اشتہار اور سماجی انجینئرنگ کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں (ادب کی آبرو، ص ۲۲۸) لیکن ادب کے دائرے سے خارج۔ یوں میری تنقید کا ہدف میکسم گورکی وغیرہ کا وہ تنگ نظر اختصاصی نظریہ ادب ہے، جو تصنیف میں واحد معنی پر اصرار کرتا ہے۔ اور اس تصنیف کو اعلیٰ وارفع قرار دیتا جس میں طبقاتی آویزش اور سماجی آدمی کو موضوع بنایا گیا ہو۔

میرا اختلاف نظریات کے دلدادہ لوگوں سے ہے جو ادب میں انسان کے انفرادی حوالے کے بجائے سماجی حوالے کا پرچار کرتے ہیں۔ ظاہر ہے سماجی انسان کا جب تفوق ہوگا تو نظریے کی جکڑ بندی کو بھی انسانی صورت حال پر ترجیح دی جائے گی۔ میرے اس نقطہ نظر کو نو مارکسی نقادوں التھو سے اور ماشیرے کی تائید بھی حاصل ہے۔ میں ترقی پسندوں کے آدرشی تصورات کو کیسے فراموش کر سکتا ہوں۔ وہ تو ہماری ادبی روایت کے تشکیلی پس منظر کا سب سے اہم حصہ ہیں۔ تحریکیں مر نہیں جاتیں، روایت میں ضم ہو کر امر ہو جاتی ہیں۔ میرے نزدیک ترقی پسند فکر سے مخصوص ان عناصر مثلاً تصور حقیقت، جدلیاتی استدلال، سماجی انصاف کی تھیوری اور سائنسی اپروچ کی اہمیت آج بھی اسی طرح ہے جس طرح کہ بیسویں صدی کے آغاز میں تھی۔ اگر فرانسس فوکویاما کی لبرل (کارپوریٹ) سرمایہ داری کے حق میں مدلل قصیدہ خوانی حقیقت کو تبدیل نہیں کر سکی تو حمید شاہد کے سوفسطائی استدلال کی کیا حیثیت ہے۔ اب تو کارپوریٹ سرمایہ دارانہ نظام کی بدکاریوں کے خلاف امریکہ اور یورپ میں جلوس نکلنا شروع ہو گئے ہیں۔ لیکن فوکویاما اور اس کے دوست خاموش ہیں۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو افسانے کو شروع سے ہی قابل ترین نقاد مہیا رہے ہیں۔ چند ایک نام بغیر کسی تعصب کے گنوائے جا سکتے ہیں۔ مثلاً محمد حسن عسکری، ممتاز شریں، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی اور انور سدید وغیرہ۔ افسانے کی تنقید پر جتنا کام ہوا ہے شاید ہی اتنا کام نظم و نثر کے کسی اور شعبے میں ہوا ہو۔ ادھر ادھر چھیڑ چھاڑ کے باوجود افسانہ بالعموم نقادوں کی پسندیدہ ترین صنف ادب ہے۔ لیکن دلچسپ تضاد یہ ہے کہ بہت سے افسانہ نگاروں کا تنقید کے خلاف ردعمل اکثر ناروا رہا ہے۔ چنانچہ جب بھی کوئی نقاد ان کے نقائص کی نشاندہی کرتا ہوا پایا جائے، اسے وہ نشانہ عبرت بنانے پر تل جاتے ہیں۔ کچھ تو اس درجہ ناراض ہوتے ہیں کہ تنقید کو بے کار اور لایعنی شے قرار دینے پر تل جاتے ہیں۔ بعض یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ چونکہ نقاد تخلیقی عمل کا حصہ نہیں ہوتا، اس لیے وہ تخلیق کے عمل کو سمجھنے سے قاصر ہوتا ہے۔ لہٰذا، اسے ان معاملات میں دخل اندازی کی اجازت نہیں۔ کچھ حضرات کا خیال ہے کہ تنقید کا کام تصنیف کے متن کی تشریح اور تحسین ہے، محاکمہ یا تجزیہ نہیں۔ گویا وہ تنقیدی کام کو مجلسی تنقید تک محدود سمجھتے ہیں جس میں نقاد کی ذمہ داری مصنف کی داد و دہش تک محدود ہوتی ہے۔ معاملہ اس کے الٹ بھی ہو سکتا ہے مثلاً بعض ادبی مجالس میں دشنام طرازی کو بھی دستار فضیلت کا حصہ سمجھ لیا جاتا ہے۔ تحریر کی بجائے لچھے دار گفتار سے کام لیا جاتا ہے تاکہ ہر طرح کی گرفت سے بہ آسانی بچا جا سکے۔ بہت سے لوگوں نے تو تنقید کا دائرہ اخبارات کے کالموں میں چھپنے والی گپ شپ تک محدود کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض معروف ادبی کالموں میں جس ادیب، شاعر کا ذکر تعریفی کلمات کے ساتھ دو چار بار آ جائے، وہ خود کو مسند ارشاد پر بیٹھنے کا اہل سمجھ لیتا ہے۔ خود اپسندی بھی تو بالآخر نشاط اندوزی کا ایک ذریعہ ہے۔

صاحبو! نقاد بے چارہ اس عہد کا بہت ہی مظلوم کردار ہے۔ سنجیدہ اور محنت طلب اکادمیاتی کام کرنے کے باوجود اسے محاذ آرائی اور نفرت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ادبی پاٹے خانوں کا معاملہ تو ایک طرف، یہاں ٹی وی کے مزاحیہ اداکار اور استہزا نگار بھی نقاد کے خلاف محاذ آرائی کرتے نظر آتے ہیں۔ اس فقیر کے خلاف محاذ آرائی میں جب کچھ بات بن نہ پائی تو حمید شاہد نے مشہور مزاح نگار انور مقصود کے فرمودات سے کمک حاصل کی۔ میں انور مقصود کی مزاحیہ اداکاری کے ساتھ ساتھ دانش ورانہ کلبیت سے ہمیشہ محظوظ ہوا ہوں۔ حمید شاہد نے خبر دی ہے کہ ایک ٹی وی پروگرام میں انور مقصود نے ناقد کا استہزائیہ خاکہ بیان کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''ناقد بزدل ہوتا ہے۔ اس لیے وہ تخلیق نہیں، تنقید کرتا ہے''۔

واہ صاحب! یہ بھی خوب رہی۔ اول یہ کہ افسانے کی تنقید پر بحث کر رہے ہیں اور حوالہ دے رہے ہیں اس آدمی کا جس کا فکشن یا اس کی تنقید سے کوئی خاص تعلق نظر نہیں آتا۔ بات گنوانی نہیں چاہیے تھی۔ اگر ملامت کی سند تلاش کرنا ضروری تھی تو کم از کم ایمرسن، چیخوف اور فلابیر کا حوالہ ہی فراہم کر دیا ہوتا۔ ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اس سلسلے میں گل افشانی کی ہے، وہ ہم سب کا آموختہ ہے۔ کم از کم اس کو ہی دہرا دیا ہوتا۔ بہرحال جو حوالہ دیا گیا ہے وہ شوبز کے آدمی کا ہے۔ مجھے یہاں بادریلا یاد آ رہا ہے جس نے کہا ہے کہ شوبز کی دنیا سچائی اور حقیقت کی دنیا نہیں، امیج اور پرسپشن کی دنیا ہے۔ جس میں پہلے سے بنے بنائے تصورات اور

مفروضات کی Obsession کو اصل اصول قرار دے لیا جاتا ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر انور مقصود کے اس جملے کو کوٹ کرنے سے پہلے وہ اپنے گرو شمس الرحمٰن فاروقی سے پوچھ لیتا کہ حضور اس فرمان بلاغت نظام کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے۔

جہاں تک اس قضیے کا راقم پر اطلاق کا سوال ہے تو میری گذارش اس قدر ہے کہ یہ بندۂ ناچیز فلسفہ/ادب وفن کا استاد ہے، ناقد ہرگز نہیں۔ لہٰذا یہ مقام میرا نہیں۔ بڑے بڑے ناقدین کے نام تو میں نے پہلے ہی گنوا دیے ہیں۔ اگر ان کی تضحیک کرنا مقصود ہے تو مجھے کوئی اعتراض نہیں۔ ہمارے ہاں لوگ مملکت کے قوانین کو تسلیم نہیں کرتے، آرٹ اور تنقید کے قواعد کس کھیت کی مولی ہیں۔ ویسے بھی پوسٹ کلونیل دور کی ابتدا سے ہی تیسری دنیا کے لوگوں ایک ہولناک قدریاتی خلا (Axialogical Void) کا شکار ہو چکے ہیں۔ اس خلا کو مزید تقویت اس کھینچا تانی نے دی جو امریکہ اور سویت یونین کے درمیان کولڈ وار کا نتیجہ تھی۔ ہمارے ہاں اعلیٰ اقدار کے نہ پنپنے کی ثقافتی اور تہذیبی وجوہات بھی ہیں۔ فلسفی اور نقاد ہمارے تہذیبی منظرنامے میں ملامتی کردار ہیں۔ ان کے خلاف شدید ردعمل ہماری گھٹی میں شامل ہے۔ ایک وجہ تو ابوجہل کی وہ خبیث روایت ہے جس میں احساس تکبر کو حقیقت اور صداقت پر ہمیشہ ترجیح دی گئی۔ دوسری وجہ پدرم سلطان بود کا خبط ہے جس نے ہماری معاشرتی زندگی میں عدم برداشت کا رویہ اس قدر طاقت ور بنا دیا ہے کہ کوئی کسی کی جائز بات بھی نہیں سننا گوارا نہیں کرتا۔ اس میں صرف بھانڈوں اور نقالوں کو استثنا حاصل ہے۔ ایسی صورت حال میں فلسفہ و منطق کا بھلا کیا کام؟ انھیں تو ہمارے ارباب بست وکشاد نے ہبوط بغداد کے بعد نصاب سے خارج کر دیا تھا۔ صورت حال اب تک جوں کی توں ہے بلکہ اس سے بھی بدتر۔ تیسری وجہ بھیڑ چال اور تقلید کا جبلی رویہ ہے، جو راہ گم کردہ لوگوں کا ہمیشہ سے پسندیدہ رویہ رہا ہے۔ چوتھی وجہ شاعری کو ساحری سمجھنے کی روایت ہے جس کی جڑیں عہد وحشت کی حیرتوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ بالعموم یہ تصور کیا جاتا ہے کہ شاعر فسوں کار یا شامن قسم کی مخلوق ہے جس کا روحانی رابطہ ماورائی دنیا سے ہے جو اپنے کلام کے ذریعے عالم بالا کی خبر لاتا ہے۔ چونکہ منبع و مصدر مقدس اور متبرک ہے؛ اس لیے اس کا کلام بھی مقدس و متبرک ہے، ہر قسم کی تنقید سے ماورا ہے۔ مرزا غالب کا یہ شعر ایک بار پھر پیش کر رہا ہوں۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

یہ شعر تخلیقی عمل کے بارے میں اس قبل تجربی منہاج کا آئینہ دار ہے جو ہماری شعریات میں عرفانی روایت کے نتیجے میں قائم ہوئی ہے۔ عرفانی روایت کا تفکری لب لباب یہ ہے کہ اگر فرد اپنے قلب کو ریاضت اور محبت کے وفور سے آئینے کی طرح شفاف بنا لے تو اس میں سیل انوار کا ظہور شروع ہو جاتا ہے۔ امام غزالی سے شاہ ولی اللہ اور ملا صدرا تک تخلیق کے عمل کو اسی نظر سے دیکھتے اور پرکھتے تھے۔ حضرت غالب بھی تخلیقی عمل کے اسی عرفانی مسلک سے منسلک تھے۔ لیکن ان کی شخصیت چونکہ دو جذبیت (Ambivalnce) کا شکار تھی۔ اس لیے ان کے قلب میں کعبے اور مے خانے کی کشش برابر کی موجود ہے۔ وہ دنیوی مسائل سے نجات

کو مے ناب میں تلاش کرتے ہیں اور جب شوق و مستی کا عالم عروج پر ہوتا ہے تو عرفانیات سے اخذ فیض کرتے ہیں۔ بایزید بسطامی کی طرح شطحیات بولنے لگتے ہیں۔ میں نے اپنے محولہ مضمون میں غالب کی حالت سُکر کا ذکر ان کی عرفانی کیفیات کے حوالے سے کیا تھا جسے حمید شاہد نے حضرت غالب کی ذات پر حملہ قرار دے دیا۔ اس میں گستاخی کا کون سا پہلو ہے؛ ہم بتلائیں کیا۔ میرا موقف اب بھی یہی ہے کہ غالب خود بین وخود آگاہ اس وقت ہوتے ہیں جب حالت سکر میں شعر کہتے ہیں۔ غالب کی غزل جس کی ردیف ''میرے آگے'' ہے، کے بہت سے اشعار اس حیران کن کیفیت سے لبریز ہیں۔ مثلاً

بازیچہ اطفال ہے دنیا میرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے
اک کھیل ہے اورنگ سلیماں میرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا میرے آگے

اس قلندرانہ انانیت کو دیکھ کر میرا دھیان بجا طور پر اسلام کی متصوفانہ تہذیبی روایت کی طرف جاتا ہے جس میں دنیا کے بارے میں تمسخرانہ رویہ شعری روایت کا حصہ ہے۔ اقبال نے اسی نقطۂ نظر سے مرد قلندر کی تجلیل کی ہے کہ وہ دنیا سے بیزار ہے لیکن دنیا میں دھڑلے سے رہتا اور حق کا ساتھ دیتا ہے۔ وہ اسلام کی تہذیبی روایت کا مثالی کردار ہے جسے ولی، ہیرو، نابغہ اور نجات دہندہ یا شاعر؛ کوئی بھی نام دیا جا سکتا۔ یوں غالب کے باغیانہ رویے کی تشریح اسلام کی تہذیبی روایت کے اندر رہ کر بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ یہ سب باتیں میں نے ادب کے عرفانی نظریے کے حوالے سے کی ہیں جس کی بنیاد تخلیقی عمل کی قبل تجربی منہاج پر ہے۔ ہماری ادبی روایت میں اب بھی نشاط و مسرت کی آرزومندی کا منبع یہی قبل تجربی منہاج ہے۔

اگرچہ دائیں بازو کے بہت سے نقاد، وہابی تحریک کے زیر اثر ادب کی عرفانی تشریح سے انحراف کرتے ہیں لیکن ان کے ہاں قبل تجربی منہاج سے نظریاتی وابستگی سے زیادہ عملی ضرورت بن چکی ہے۔ جس کی بنیاد میں تاریخیت کی مجبوریوں اور تہذیبی شناخت کے سوالات بھی اہم ہیں۔ دائیں بازو کے دانشوروں کے ہاں مشترک بات مستقبل کا روحانی تصور ہے۔ ان کی ایمانیات میں شامل ہے کہ انسان بعد از ممات کسی ایسے بُعد (Dimension) میں داخل ہو جاتا ہے جس کے بارے میں انسان کچھ بھی نہیں کہہ سکتا۔ اہل مذہب کا یقین ہے کہ سارا حساب کتاب اور علمیات کی گتھیاں حیات بعد از ممات میں ہی کھلیں گی۔ دوسری طرف وہ مارکسی مفکرین ہیں جو اس طرح کے تصورات کو نہ صرف مسترد کرتے ہیں بلکہ وہ قبل تجربی منہاج کا نام سن کر ہی بدک جاتے ہیں۔ لیکن مصیبت تو یہ ہے کہ وہ بھی نظریاتی حقیقت پسندی کے ہمہ اوستی جال (Web) میں گرفتار ہیں۔ اور مستقبل کی ایک ایسی آدرشی تصویر کے دلدادہ نظر آتے ہیں جس تک پہنچنا ان کی جدوجہد کا لازمی نتیجہ ہے۔ ان کے نظریات میں بھی کسی استثنا ممکن نہیں۔ یوں دونوں اطراف کے مفکرین و ناقدین باہم متصادم ہونے کے باوجود اپنی اپنی سطح پر منزل مقصود کے تصور کے قائل ہیں۔ مصنف کو اہمیت دیتے ہیں۔ معنی کو سسٹم کے اندر تلاش کرتے ہیں۔ اس تلاش میں مصنف کی سوانح اور تاریخی اسناد سے بھی کام لیا

جاتا ہے۔

دونوں مسالک کی اس مشترکہ نظریاتی منہاج کو عام فہم زبان میں سمجھنے کے لیے Treasure Island پر بننے والی فلموں کی مثال دی جاسکتی ہے۔ان فلموں کا موضوع خزانے کی تلاش ہے۔آغاز یوں ہوتا ہے کہ غرب الہند کے لاتعداد سمندری جزائر کے بیچ میں کہیں ایک نامعلوم چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کے کسی نامعلوم مقام پر بحری قزاقوں کے لیڈر نے خزانہ چھپا رکھا ہے۔امیر البحر خود تو کب کا مرکھپ گیا ہے۔ایک اس کا رفیق کار ہے جس کو نامعلوم جزیرے کا راستہ معلوم ہے۔پر کوئی نہیں جانتا کہ وہ کہاں ہے۔دنیا بھر کے خوں خوار مہم جو اس کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔خاصی مار دھاڑ کے بعد وہ آدمی تو شاید نہیں ملتا لیکن ہیرو کو جزیرے کے نقشہ مل جاتا ہے۔نقشہ سر کی کھال پر بنایا گیا ہے۔اس نقشے کی سمت نمائی میں ہیرو اور اس کے ساتھی بالآخر مدفون خزانے تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔الف لیلہ، علی بابا اور چالیس چور اور رائیڈر ہیگرڈ کی King Solomon's Mines ایسی کہانیاں بھی اسی پیٹرن پر لکھی گئی ہیں۔نتیجہ وہی۔کامرانی بعد از خرابی بسیار۔!

پرانی تنقید کا نقاد بھی کچھ اسی طرح کا مہم جو تھا جو طے شدہ مذہبی اور نظریاتی ایجنڈوں کی رہنمائی میں متن کے خزانوں کی تلاش کرتا۔متن کو کھنگالتا اور پھر بے پناہ جگر سوزی سے حاصل کردہ نتائج کا اعلان کر دیتا۔یہ نتائج مسرت انگیز ہونے کے ساتھ ساتھ قوم یا ریاست کی نظریاتی ثروت مندی میں مزید اضافے کا باعث بنتے۔نقاد کی حیثیت تاہم عقیدت مند کی سی ہوتی۔جب کہ مصنف غوث اور قطب، ہیرو کے مقام پر فائز ہوتا جس کے ملفوظات کو الم نشرح کرنا نقاد کے لیے باعث صد افتخار ہوتا۔اس کے برعکس مابعد جدید عہد کا نقاد کسی بھی لحاظ سے مہم جو نہیں ہے۔وہ کسی مخدوم کا عقیدت مند ہے نہ ہی کسی کا مریڈ کا بستہ بردار ہے۔مابعد جدید نقاد کی مثال تو سمندر میں غوطہ زن کی سی ہے جس کے بارے میں پیشگی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ آبدار موتی اسے ملتے ہیں یا خالی سیپیاں۔اس قسم کی ادبی تنقید میں متن اہم ہوتا ہے مصنف نہیں۔کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ مصنف کی روحانی یا نظریاتی برتری کو دخل اندازی کا موقع دیا جائے تو متن کی درست توضیح کا کام ناممکن ہو جاتا ہے۔اگر مصنف اپنا شارح آپ ہے تو پھر نقاد کی کیا ضرورت ہے؟ دوسرے یہ کہ جب تخلیق کے وجود میں آنے کے بعد مصنف کی مداخلت متن کی آزادی اور خود مختاری کو محدود کرتی ہے؛ اس لیے یہ کہا گیا ہے کہ جب تحریر جنم لے لے تو مصنف منہا ہو جاتا ہے۔اسی سیاق و سباق میں رولاں بارت نے مصنف کی موت کا دعویٰ کیا ہے۔رولاں بارت کا یہ دعویٰ دراصل پرانے نظریات تنقید کا رد ہے جن کا ذکر اوپر تفصیل سے ہو چکا ہے چنانچہ نئی تنقید سرچشمۂ الہام کو مانتی ہے اور نہ آئیڈیالوجی کے کھیل کو۔وہ اس دعوے کو بھی تسلیم نہیں کرتی کہ تصنیف کے بطون تک رسائی مصنف کی نشاندہی کے بغیر ناممکن ہے۔یا یہ کہ مصنف کی سوانح اور اس کے فرمودات اس سلسلے میں خاص اہمیت کا درجہ رکھتے ہیں۔

تنقید کے قدیم ماڈل میں ٹیکسٹ کی مثال ایک ایسے ظرف (Container) کی سی تھی جس میں مصنف کا کام معنی کو انڈیل دینا تھا۔زبان کا فریضہ معنی کی ترسیل تھا اور نقاد کا کام صرف متن کی تشریح تک

محدود تھا۔یہ اس کی ذمہ داری تھی کہ وہ استنباط کردہ معنی کوٹرے میں سجا بنا کر قارئین کی خدمت میں پیش کر دے۔اس عمل میں معنی کی دریافت یا تخلیق نو کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔تخلیق کے اس مافوق الفطرت نظریے کو رولاں بارت، پال دی مان، مشل فوکو اور ژاک دریدا نے مسترد کر کے تاریخ کے کوڑے دان کی نذر کر دیا ہے۔ان کے نزدیک کوئی بھی تصنیف نادر ہوتی ہے نہ محیر العقول۔بلکہ پہلے سے موجود متون اور تصانیف کا ہی فیضان اور تسلسل ہوتی ہے۔فوکو نے اپنی کتاب The Archaeology of Knowledge میں اس عمل کو بین المتنیت کا نام دیا ہے۔اس نے اپنی دلیل کو ان الفاظ میں پیش کیا ہے۔

"کسی بھی کتاب کی سرحدیں پوری طرح واضح اور طے شدہ نہیں ہوتیں۔اپنے عنوان سے آگے۔پہلی سطر سے آخری فل سٹاپ تک۔داخلی بنت سے ظاہری شکل وصورت تک... یہ دوسری کتب کے حوالوں کے ایک نظام سے متشکل ہوتی ہے۔دوسرے متون اور دوسروں کے جملوں سے اس کی مرہونیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔یہ کتاب جو اس وقت ہمارے ہاتھوں کی گرفت میں ہے سیدھے سادے انداز میں کوئی معروضی شے ہرگز نہیں... یہ ایک ایسی وحدت ہے جو تغیر پذیر اور اضافی ہے۔(۲۳)

رولاں بارت نے مشل فوکو کی بین المتنیت کو سامنے رکھ کر یہ دعویٰ کیا کہ کسی بھی متن کا افہام ارد گرد کے متنی ماحول پر منحصر ہوتا ہے کہ جس میں مصنف تخلیق کو پایہ تکمیل تک پہنچاتا ہے۔کوئی متن اوریجنل نہیں ہوتا، نہ ہی خلا سے برآمد ہوتا ہے۔ہر نئی تخلیق بین المتنی ماحول کی مرہون منت ہوتی ہے۔ہر کتاب میں اخذ و قبول ایک ناقابل تردید حقیقت ہے۔اس کے علاوہ مصنف کے ذہن میں کیسا ہی نیا نویلا اور انوکھے تصور کا ورود کیوں نہ ہوا ہو، اسے تصنیف کی صورت میں وقوع پذیر ہونے کے لیے کچھ حدود کی پاس داری کرنا پڑتی ہے۔ان حدود کا اہم ترین پہلو یہ حقیقت ہے کہ اس کا متن حتیٰ کہ اس متن کو صورت دینے کی خواہش تک ناگزیر طور پر اس فیلڈ میں موجود دوسرے مصنفین کے لاتعداد متون کے رشتے سے منسلک ہوتی ہے۔گویا کوئی متن بھی عدم سے ظہور میں نہیں آتا۔ہر متن کسی نہ کسی روایت کے پیٹ سے جنم لیتا ہے اور اس روایت کے اندر رہ کر موجود رشتوں اور نسبتوں کی پاسداری کرنا اس کا فرض بنتا ہے۔اسی طرح کوئی بھی تصنیف موجود زبانوں کے علاوہ کسی اور زبان میں ہم سے کلام نہیں کرسکتی۔گویا مصنف جو کچھ اپنے اردگرد کے لسانی ماحول اور سماجی روایت سے تصورات اخذ وصول کرتا ہے اور انہیں اپنی زبان میں پیش کر دیتا ہے۔اس کے بعد جب قاری اس تصنیف کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ لسانی ماحول اور سماجی روایت کے اندر رہ کر ہی ایسا کرسکتا ہے۔وہ کتاب کو مشاہدے کی روشنی میں پڑھتا اور پرکھتا ہے جو اس کی دیکھی بھالی روایت کا عطا کردہ ہے اور پہلے سے موجود فہم کے رشتوں میں گندھا ہوتا ہے۔(۲۴)

اس حقیقت کی نشاندہی نارتھ روپ فرائی نے اپنے انداز میں کی ہے۔اگرچہ وہ اس بات کا قائل نہیں کہ تصنیف کو ہوا میں معلق کر دیا جائے لیکن پھر بھی وہ اس چیز کا قائل ہے کہ "جب ہم کسی تصنیف کا جائزہ لیں تو یہ نہ بھولیں کہ یہ کوئی خود کفیل شے نہیں بلکہ یہ تو پہلے سے موجود ایک سسٹم کی پیداوار ہوتی ہے۔اس سسٹم میں بقول نارتھ فرائی روپ ایک پورا اساطیری نظام کارفرما ہوتا ہے۔اس اساطیری نظام کے مطابق ہی

تصنیف کا پیٹرن واضح ہوتا ہے۔'' (وزیر آغا، دستک، ص۔۱۱۷) نارتھ فرائی روپ کے برعکس ساخت شکن تنقید متن کے اندر موجود کثیر المعنیاتی فضا میں کسی سسٹم کو تسلیم نہیں کرتی۔ یہ سب کچھ جو نظر آرہا ہے، محض گورکھ دھندہ (Labyrnith) ہے! قاعدوں، کلیوں اور گرائمروں کے دھاگوں سے بنی ہوئی ایک مہین سی چادر ہے جس کو ہٹا دیں تو نیچے نہ کوئی Transcendental Signified ملے گا اور نہ کوئی سسٹم؛ فقط ہمارے پیش نظر مظاہر کا ایک لامتناہی جنگل ہوگا۔ ایک ایسا جنگل جس میں کوئی تنظیم، کوئی متعین معنی اور نہ کوئی باہر نکلنے کا طے شدہ راستہ۔ دریدا جو ساخت شکن تنقید کا علم بردار ہے، زبان کو قائم بالذات شے نہیں سمجھتا۔ اس کے نزدیک کوئی بھی قرات ہمیں معنی تک پہنچا نہیں سکتی۔ اصلاً معنی ایک فکشن ہے۔ کوئی معنی لغوی نہیں ہوتا بلکہ اپنے اندر استعاراتی عنصر رکھتا ہے۔ دریدا متن کی توضیح کے Retrospective رویے کو رد کرتا ہے جو معنی کی اصل کو دریافت کرنے کا دعوے دار ہے۔ دریدا نے معنی کی توضیح کے Prospective رویے کو اہمیت دی ہے جو آزاد کھیل کی ایک ایسی صورت ہے جس کا کام الجھے ہوئے دھاگوں میں راستہ بنانا ہے۔ (۲۵)

یہاں اگر ہم حمید شاہد یا ڈاکٹر سعادت سعید کے اعتراضات کی روشنی میں رولاں بارت، مشل فوکو، دریدا کے مصنف اور تصنیف کے رشتوں کے بارے میں انتہا پسند دعوؤں (گوہر افشانیوں) کو مسترد بھی کر دیں... اور منطقی لحاظ سے متن کے خالق کی تقدیم کو جائز طور پر تسلیم کر لیں کہ اس کے بغیر متن وجود میں نہیں آسکتا۔ یعنی یہ مان لیں کہ لکھت نہیں لکھتی، مصنف لکھتا ہے... تو پھر بھی وہ زمانہ تو لد گیا جب جمالیات کو نظریہ کا درجہ دے دیا جاتا تھا اور فن کار کو پادری کا۔ تصنیف معجزہ تصور ہوتی اور مصنف معجزہ کار۔ جو کسی قبل تجربی مدلول کے پیغام کی ترسیل کا فریضہ سرانجام دیتا۔ یوں پیری مریدی، دربارداری اور سیادت کاری والی تنقید کا وہ سلسلہ چل نکلتا تھا۔ یہ بات ہم اوپر تفصیل سے کر چکے ہیں۔ قاری اساس تنقید کا کم از کم یہ فائدہ تو ہوا کہ مابعد الطبعی تنقید کا سلسلہ بند ہوا۔ اگر منطقی لحاظ سے تصنیف کے تخلیقی عمل میں مصنف کا کردار نا قابل فراموش ہے تو منطقی طور پر یہ بھی درست ہے کہ جب تخلیق تکمیل کے بعد قاری کے ہاتھ میں آجاتی ہے تو مصنف کا کائی کام نہیں رہ جاتا کہ وہ دخل در معقولات کرے۔ گویا اس کے نظریہ ادب، اس کی نفسیاتی توجیہات، اس کے سماجی تصورات کی طرف رجوع کرنے کی کوئی ضرورت نہیں رہتی۔ قاری جب مطالعہ کر رہا ہوتا ہے تو خود تصنیف اس سے کلام کر رہی ہوتی ہے، مصنف نہیں۔ اس سارے عمل میں مصنف دخل اندازی نہیں کر سکتا۔ نہ ہی تصنیف کے وجود میں آنے کے بعد مصنف پر تصنیف کے اندر داخل ہونے کا کوئی جادوئی راستہ موجود ہوتا ہے۔ مکالمہ، مصاحبہ اور مخاطبہ سب قاری/نقاد پر اثر انداز ہونے کی کوششوں ہی ہوتی ہیں جن کو نامعقول دخل اندازی کہا جائے تو زیادہ غلط نہ ہوگا۔

جس طرح کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں متن خلا میں جنم نہیں لیتا، یعنی اس پر Something out of nothing والی بات لاگو نہیں ہوتی۔ رشتے، نسبتیں، افکار کے سانچے اور زبان کی ساخت اور گرائمر (جسے سوشیور نے لانگ قرار دیا ہے)، لسانی نشانات، اساطیری تصورات اور مباہات و ممنوعات ایک زندہ روایت (Tradition) سے منسلک ہوتے ہیں... زندہ روایت جس کے بطن سے ہی ہر تحریر جنم لیتی

ہے۔ سماج اور زبان کی زندہ روایت اس قدر اہم ہے کہ انبیا جو معجزہ کار تصور کیے جاتے ہیں، جب اپنی قوم سے ہم کلام ہوتے تو وہ بھی سماجی ماحول اور لسانی روایت کے اندر رہ کر بات کرتے۔ جہاں تک بین المتنی انسلاکات کی دلیل کا تعلق ہے تو اس کی درایت اور صلابت سے انکار ناممکن ہے۔ جس طرح تمام بیانیے یا اساطیر کسی نہ کسی مہابیانیے یا مہا اسطور کے بطن سے پھوٹتے ہیں، اسی طرح متون بھی پہلے سے موجود متون کے بطن سے برآمد ہوتے ہیں۔ یہی وجہ کہ تمام متون فکری اور لسانی طور پر ایک دوسرے پر انحصار کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ متن جو اس مجمع البحرین میں مہابیانیے کا کردار ادا کر رہا ہوتا ہے، اسے نامزد کرنا مشکل نہیں ہوتا۔ بس تھوڑی سی عرق ریزی کی ضرورت پڑتی ہے۔

بین المتنیت کے تصور کو سمجھنے کے لیے پرانے عہد نامے کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے سارے صحیفے اور کتابیں الگ الگ ہونے کے باوجود ایک ہی متن کا تسلسل ہیں اور ایک ہی قسم کی معنی خیزیت کے کام میں مصروف ہیں۔ ان میں تمام آوازیں ایک ہی آواز سے اور تمام معنی ایک ہی معنی سے پھوٹتی ہیں۔ اس بین المتنی کیفیت کا ادراک باب پیدائش سے حباقق کے آخری صحیفے تک ہر باب میں موجود ہے۔ حضرت ابراہیم کے کشف والہام اور ان کا روحانی سفر، ان کا مہابیانیہ ہیں۔ زمانہ حال میں ہم جیمز جوائس کے ناول یولیسس کی مثال دے سکتے ہیں۔ جیمز جوائس نے یولیسس میں نہ صرف ہومر کی اوڈیسی کے موضوعات سے استفادہ کیا ہے بلکہ چوسر کی کہانیوں سے جدید دور کے حسن بڑھاؤ کالموں تک، ہر طرح کی اطلاعات اور متنوع اسالیب سے تمتع کیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود کہ تخلیق کار کا تجربہ لسانی اور سماجی روایت کا مرہون منت ہوتا ہے؛ فن پارے کے پیٹرن، تراش خراش، طرز احساس اور انداز فکر پر مصنف کی گہری چھاپ بھی ہوتی ہے جسے انتقاد کی زبان میں تخلیقی دستخط کا نام دیا گیا ہے۔ گویا فنکار کے ہاتھ میں ایک پتھر ہوتا ہے جسے وہ اپنی مہارت سے ہفت پہلو ہیرے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس عمل میں فنکار کی چھاپ کو اہل نظر فوراً پہچان لیتے ہیں۔ میرے ذہن میں اس وقت لیونارڈ وڈا ونشی کی مونا لیزا آرہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا لیونارڈ وڈا ونشی کی ذات کو مونا لیزا سے الگ کیا جا سکتا ہے؟ یقیناً نہیں۔

یوں مجھے سعادت سعید کی اس بات کو تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ مصنف کے ساتھ بندر بانٹ والا سلوک نہیں ہونا چاہیے۔ نقاد کو تخلیق کار پر سبقت دینے کا مطلب یہی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر درست نہیں کہ نقاد کو متن کی خلاقانہ تشکیل نو کے اعزاز سے محروم کر دیا جائے۔ میں بین المتنیت کے نسبتاً محدود تصور کو قبول کرتے ہوئے یہ تسلیم کرتا ہوں کہ جب قاری کسی تخلیق کی پرتیں اتار کر اس کے معنیاتی نظام اور اس کی جمالیاتی ترکیب کو بے نقاب (Decode) کرتا ہے تو وہ تخلیق نو کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ چونکہ میرے نزدیک ہر بڑا جمالیاتی تجربہ بذات خود ایک واردات ہوتا ہے۔ اس کو عین مین اسی طرح Conceive کرنا اور اس کے عقبی دیار تک رسائی حاصل کرنا بڑے اعزاز کی بات ہے۔ یہ کام اتنا آسان نہیں۔ اس کے لیے بڑی محنت، تپسیا، اور اور جگر سوزی اور تائید غیبی کی ضرورت پڑتی ہے۔ گویا قاری/نقاد کی حیثیت غوطہ خور کی سی ہے جو جان جوکھم میں ڈال کر متن کے قلزم میں اترتا اور گوہر نایاب نکال کر لاتا ہے۔

زندہ تصنیف وہ ہوتی ہے جو ہر عہد کے قاری رنقاد کی متخیلہ کو متحرک کرتی ہے جس سے وہ تصنیف کی جمالیات کا تجزیہ وتنقید کر کے اسے از سر نو تصوراتی تشکیل فراہم کرتا ہے اور تخلیق نو کے اس عمل کا وہ غالب کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ اس طرح نقاد کی حیثیت کو جو ادیب نظر انداز کرتا ہے، وہ میر تقی میر کے زمانے میں رہ رہا ہوتا ہے۔ حمید شاہد سے زیادہ اس کا مطلب کون جانتا ہے۔

یہ مسائل تصوف

منتہا یہ کہ میں نے حمید شاہد کے اٹھائے گئے نقاط کا منطقی استدلال سے مفصل جواب لکھ دیا ہے، نہایت شائستگی اور دل بستگی کے ساتھ۔ اب ظاہر ہے اس ضمن میں میری گذارشات میری افتادِ طبع، استعداد اور علمی تربیت کی مرہونِ منت ہیں۔ مختلف موضوعات پر جو بحث کی گئی ہے اس میں As I Understand it کے اصول اہم ہے۔ یہ درست کہ میں افسانہ نگار نہیں ہوں نہ ہی نثری نظم کا شاعر۔ میرا موضوع فلسفہ و آرٹ ہیں۔ اردو افسانے سے میری محبت بہت پرانی ہے۔ ان دنوں سے جب میں یونیورسٹی میں فلسفہ پڑھا کرتا تھا۔ اور ڈیکارٹ ہیگل اور کانٹ پر لیکچر سننے کے ساتھ ساتھ منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے افسانے بھی پڑھا کرتا تھا۔ ہے نا عجیب پیراڈاکس جسے آپ میری ذات کا عجب بھی کہہ سکتے ہیں۔ میں اب بھی فکشن اور فلسفہ کو یکساں اہمیت دیتا ہوں۔ مجھے لگتا ہے یونانی داستان گوؤں نے ہی سب سے پہلے زندگی کا فلسفہ بیان کرنا شروع کیا تھا۔ ہومر کی مثال تو سامنے کی ہے۔ مجھے معلوم ہے انسان بہت سی کمزوریوں کا مرکز ہے۔ یہی سبب کہ حکما نے من عارف نفسہٗ کا سبق دیا ہے۔ چنانچہ میں حتمیت کا دعویٰ کرنے سے قاصر ہوں اور اپنے نفس کے تضادات پر غور کرتا رہتا ہوں۔ تعلّی کا ہنر مجھ کو نہیں آتا۔ مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی باک نہیں کہ میری ذات میں وہ احساسِ برتری بالکل نہیں جس کے بل بوتے پر حمید شاہد انا کے گیس بھرے غبارے کو تھام کر ہفت افلاک کی سیر کرتا اور زمین والوں کو تمسخر کی نظر سے دیکھتا ہے۔ جناب یہ کام وہ تو ان دنوں سے کر رہا ہے جب اپنے مخالفین کو دھمکانے کے لیے ہفت روزہ 'استعارہ' نکالا کرتا تھا۔ چٹکلوں کی زبان میں طنزیہ گفتگو کی مہارت اخبار کے فکاہی کالموں کے لیے تو شاید مفید ہے، ادب میں اس سے استفادہ سنجیدگی کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ جمیل جالبی صاحب عرصہ ہوا، اس کے بارے میں ایک مذمتی بیان شائع کرا چکے ہیں۔ میں اب مزید کیا عرض کروں۔ بس ایک اور بات۔ صاحبو! میں ان نقادوں کی کھلے عام مذمت کرتا ہوں جو کنگ میکر ہونے کے زعم میں مبتلا ہیں۔ مشیخیت کے بل بوتے پر ہمہ دانی کا دعویٰ کرتے ہیں۔ میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ مجھے وہ ہنر نہیں آتا کہ اپنے اعصائے تحکم سے اہل ہنر کو دھمکاتا پھروں۔ مجھے تو سقراط کا آموختہ یاد ہے کہ میں جانتا ہوں کہ میں کچھ نہیں جانتا۔ بات یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن ٹھہریے۔ اجازت طلب کرنے پہلے ایک ایسے شخص کی رائے لے لیتے ہیں جسے حمید شاہد اور راقم یکساں عزیز رکھتے ہیں۔ نام اس کا منشا یاد اور کام فکشن نگاری ہے۔ منشا یاد نے ایک افسانچہ بہ عنوان 'ماضی اور بچپن' میں لکھا ہے۔

''بچے ان ہونی اور مافوق الفطرت باتوں پر آسانی سے یقین کر لیتے ہیں۔ اسی لیے انسانوں کی طرح باتیں کرنے والے جانوروں کی کہانیاں اور جنوں، بھوتوں اور پریوں کے قصے بچوں میں زیادہ مقبول ہوتے ہیں۔ جو لوگ بڑے ہو کر بھی مافوق الفطرت کے سحر سے باہر نہیں نکلتے، وہ دراصل ذہنی طور پر بچے ہی رہتے ہیں۔ کم تعلیم یافتہ یا عقلی، استدلالی مزاج نہ رکھنے والا شخص، خواہ کتنا ہی پڑھ لکھ جائے واہموں، روحوں، غیبی طاقتوں اور مابعد الطبیعات کا اسیر رہتا ہے اور حقیقت اور سچائی سے نابلد۔'' (۲۶) ●●

حـــــــواشـــــــی

۱۔ اوراق، جنوری ۱۹۷۹

۲۔ Stace W. T, A Critical History of Greek Philosophy, p.328

۳۔ پروفیسر ڈاکٹر نعیم احمد ، ارسطو کا نظریہ فن، اوراق سالنامہ، ۱۹۹۶ ص۔ ۳۱۶

۴۔ Richard Eldridge, An Introduction to the Philosophy of Art pp.26-31

۵۔ Susanne langer, On significance in music,p. 209

۶۔ ڈاکٹر اقبال آفاقی، منشا یاد کے منتخب افسانے، ص، ۱۵۔۱۴

۷۔ ممتاز شریں، نئی تنقید۔ ۱۹۶۴

۸۔ انیس ناگی، مذاکرات، ص ۷۹

۹۔ دیوندر اسر، ادب کی آبرو، ص ۱۱۲

۱۰۔ 'نوجوان ناول نگار کے نام خط'۔ فلیپ

۱۱۔ چہار سو۔ مدیر گلزار جاوید، مارچ، اپریل ۲۰۱۱

۱۲۔ مطبوعہ اوراق، سالنامہ، ۱۹۹۸

۱۳۔ جی ای موور Refutation of Idealism, Mind, N.S. vol. 12

۱۴۔ حمید شاہد۔ اردو افسانہ، صورت و معنی۔ ۲۰۰۶

۱۵۔ Elememts of Metaphysics, 1961, p..245

۱۶۔ اخبار اردو، ستمبر، ص، ۲۰۰۸

۱۷۔ Karan Armstrong, In the Beginning pp. 20-21

۱۸۔ Andre Beteile,Idealogy of Inteletuals, , P. 5

۱۹۔ J. F. Lyotard, The Postmodern EXplained..., 1992, pp 30.1

۲۰۔ ہسرل کی فنامنالوجی پر دیکھئے ۔ Molina Fernando,
Existentialism as Philosophy
۲۱۔بختیار حسین صدیقی ۔مجلّہ'راوی' گورنمنٹ کالج لاہور، مئی ۱۹۶۸
Dr Saadat saeed, A Wild Goose Chase, p.p. 19-20۔۲۲
Fokault,M The Archaeology of Knowledge p. 23 ۔۲۳
Glenn Ward, Postmodernism,, p. 163 ۔۲۴
۲۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا، دستک، ص،۱۶۱
۲۶۔سمبل، مدیر علی محمد فرشی، جنوری جون ۲۰۱۱



افسانے

یہ باب منشایاد کے نام

مارسل پراؤسٹ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''میں نے حسن وہاں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جہاں مجھے اس کے ہونے کا گمان بھی نہیں تھا۔'' زیرِنظر باب میں شامل فہمیدہ ریاض کے تینوں افسانے کے حوالے سے بھی یہی بات کہی جا سکتی ہے۔ فہمیدہ ریاض کچھ دنوں قبل ہی مدیرِ اعلیٰ ، اردو ڈکشنری بورڈ ، کراچی کے منصب سے سبکدوش ہوئی ہیں۔ یہ افسانے دراصل ان کے منصبی تجربات پر مبنی ہیں لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ رپورتاژ نہیں، افسانے ہی ہیں۔ جمالیاتی تجربہ ہمیشہ ایک نجی معاملہ ہوتا ہے اور ہر نئی جمالیاتی حقیقت نجی تجربے کو اور بھی زیادہ انفرادی بنا دیتی ہے۔ جس شخص کا جمالیاتی تجربہ جتنا وقیع ہوگا، وہ اتنا ہی زیادہ آزاد و خود مختار ہوگا اور اسے کبھی کسی عظیم الشان سماجی ، سیاسی یا معاشی فلسفوں کا دست نگر ہونے کی ضرورت محسوس نہ ہوگی۔ فہمیدہ ریاض کے یہ معرکتہ الآرا افسانے ''دنیا زاد'' (کراچی) میں چھپ چکے ہیں جو اپنے ہندوستانی قارئین کی ضیافت طبع کے لیے رسالۂ مذکور کے مدیر آصف فرخی اور مصنفہ فہمیدہ ریاض کی اجازت اور ہمارے شکریے کے ساتھ پیش خدمت ہیں۔

اقبال مجید ہمارے بزرگ اور اہم افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ''اثبات'' کے لیے ان کی غیر مشروط محبت نقش اول سے لے کر آج تک قائم ہے۔ لیکن بقول ایمرسن،

دوستوں کی عنایت ہی سے آپ ان سے احمقانہ برتاؤ کر سکتے ہیں۔ اقبال مجید کے زیرِنظر افسانہ میں موضوع یا خیال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، جس کا احساس انھیں خود بھی تھا۔ چنانچہ وہ خیال کو متواتر سنسنی خیز بنانے کے عمل میں بھول گئے کہ حقیقت، خیال، آزادی اور کہانی آپس میں ایک پیچیدہ اور کبھی کبھی مشتبہ رشتوں کے دھاگے کے ذریعے مربوط ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ افسانے کا بیانیہ سپاٹ اور اکہرا ہو گیا اور کہیں کہیں تو ۷۰ کی دہائی میں ریلیز ہونے والی بمبیا فلموں جیسا محسوس ہونے لگا جہاں سسٹم کے خلاف ہیرو کی بغاوت غیر منطقی اور جارحانہ ہوتے ہوئے بھی بھلی معلوم ہوتی تھی اور ویلن کی مخصوص وضع قطع اور حرکات و سکنات مقرر ہوا کرتی تھیں۔ جہاں تک افسانے کے موضوع کا سوال ہے تو یہ بات ہمیں اپنے ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ہم حقیقت کو ان کی اصل صورت میں نہیں بلکہ اپنی خواہش کے مطابق دیکھتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال مجید نے بھی اس موضوع کو اس کی اصل صورت میں نہیں، اپنی خواہش کے مطابق دیکھا اور برتا ہے، جس سے مجھے کوئی خاص لینا دینا نہیں ہے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ افسانے کی یافت میں غیر ضروری مقصدیت اور افسانے کی پہلی پرت کا کوئی معنی یا فہم نہیں بنتا۔ اگر فاضل افسانہ نگار کو بین السطور میں اظہاریت کا نیا انسانی تخلیقی تجربہ ہی پیش کرنا تھا تو پھر اسے انگیز کرنا بھی ضروری تھا۔ واقعہ در واقعہ تو محض رپورٹنگ ہے۔ میں یہ شکایت بحیثیت مدیر نہیں، بلکہ ایک عام قاری کی حیثیت سے کر رہا ہوں اور کسی معمولی افسانہ نگار سے نہیں بلکہ اس بزرگ اور کہنہ مشق افسانہ نگار سے کر رہا ہوں جو ''قبض زماں'' (شمس الرحمٰن فاروقی)، ''ماں'' (ذکیہ مشہدی)، ''نیند کے خلاف ایک بیانیہ'' (خالد جاوید) اور ''شہاب خلیفہ کا شک'' (علی اکبر ناطق) کے افسانوں میں ''وژن کی کمی'' پر نوحہ خواں رہ چکا ہے اور ان میں ''گہری معنویت کی علامتیں'' تلاش کرنے سے بھی قاصر رہا ہے۔ میں اس افسانے پر قارئین کی بے لاگ رائے کا منتظر ہوں۔

جولس لیمائٹرے (Francois Elie Jules Lemaitre) فرانسیسی ڈرامہ نگار اور نقاد تھا۔ ۲۷ اپریل ۱۸۵۳ میں جنم لینے والا لیمائٹرے University of Grenoble میں پروفیسر تھا لیکن ۱۹۸۴ میں درس و تدریس کے پیشے سے استعفیٰ دے کر اس نے خود کو مکمل طور پر ادب کے سپرد کر دیا۔ ۴ اگست ۱۹۱۴ کو وہ چل بسا۔ لیمائٹرے کی ایک کہانی، جس کا ترجمہ ہمارے بزرگ مترجم محبوب الرحمٰن فاروقی نے کیا، پیش خدمت ہے۔ مدیر

نئی ڈکشنری

فہمیدہ ریاض

بناتے ہیں ہم ایک فرہنگ نو
جس میں ہر لفظ کے سامنے درج ہیں
وہ معانی جو ہم کو نہیں ہیں پسند
جرعۂ تلخ کی مثل پی جائیں گے
اصل کی اصل جو بس ہماری نہیں
سنگ سے پھوٹتا آبِ حیواں ہے یہ
جو ہمارے اشارے پہ جاری نہیں

ہم فسردہ چراغ اک خزاں دیدہ چراغ
زخم خوردہ اناؤں کے مارے ہوئے
اپنی توصیف حد سے گذارے ہوئے
اپنے ہر زخم کو ہر گھڑی چاٹتے
دبلیاں زہر کی چار سو بانٹتے
دوسروں کے لیے صرف نفرت لیے
خشک ہونٹوں پہ حرفِ حقارت لیے

جو اک خلا ہے جہاں اس کو بھرتے نہیں
چار آنکھیں حقیقت سے کرتے نہیں
کامراں ہو چکے ہیں نہ کل اور نہ آج
مرض پیارا ہو گر کیا کریں گے علاج
کیوں گریزاں رہے ہم سے روٹھی رہے
آنے والے زمانوں کی صد رنگ ضو
کیوں بنا لیں نہ ہم ایک فرہنگ نو

اس اندھیرے کنویں سے نکل آئیں گر
چند قدموں کا ہے اک کٹھن راستہ
بے کراں وسعتیں ڈھونڈتی ہیں ہمیں
روشنی ہے جہاں پو پھٹنے کا سماں
ایک شاداب وادی ہے چاروں طرف
سانس تازہ ہواؤں میں لیں گے وہاں

اپنے چہرے سے دھو دیں گے گرد ملال
وقت کا کھیل ہیں سب عروج و زوال
وقت کے آئینے میں جو تصویر ہے
اس میں شامل ہیں ہم خوش وضع باکمال
دل ربا خال و خد دیکھ پائیں گے ہم
اس گلستاں کے ہر ایک مہمان کے
رو برو ہوں گے ہم اصل امکان کے
جس کے آگے برابر ہیں میں اور تو
جس کی نظروں میں یکساں ہیں ہم اور وہ
بناتے ہیں ہم ایک فرہنگ نو

فعل متعدی

فہمیدہ ریاض

ٹھیک دس بج کر تیرہ منٹ پر میں نے یہ آواز سنی۔

’’تو اے عورت! اب کیا ہونا چاہیے اور اس کے لیے کیا کرنا لازم ہے۔‘‘

جیسا کہ آپ نے پہلے ہی بخوبی اندازہ لگا لیا کہ یہ آواز کسی اور کی نہیں بلکہ اسی شے کی تھی جسے راجندر سنگھ بیدی نے اپنے ایک افسانے میں انتر آتما کا نام دیا۔ حیرت انگیز طور پر یہ آواز غیر نسوانی تھی۔ وہ مجھے ’’اے عورت‘‘ بھی محض عادتاً کہہ رہی تھی۔ تو کیا عورت کی آتما، جس میں کہ انتر آتما ہوتی ہے، عورت نہیں ہوتی؟ میں نے اسی لمحے کچھ حیرت سے سوچا۔ ایسا ناچیز کا خیال نہیں۔ ناچیز کا خیال تو یہ ہے کہ عورت کی آتما بالکل عورت ہی کی شکل وصورت کی ہوتی ہے۔ یعنی اگر آپ اِسے شکل وصورت دے سکیں تو وہ عورت ہی جیسی بن سکتی ہے۔ لیکن یہاں تو معاملہ انتر آتما کا تھا۔

تو یہ کوئی ’’سیکس لیس‘‘ سی شے تھی۔ اس موضوع پر غور کرنا چھوڑ کر میں نے اس کے پوچھے ہوئے سوال پر غور کرنا شروع کیا۔

میں اردو ڈکشنری بورڈ کے بڑے کمرے میں ایک بڑی میز کے سامنے بڑی کرسی پر بیٹھی تھی۔ مجھے اِس کا مدیرِ اعلیٰ مقرر کیا گیا تھا۔ میں نے ہاتھ جوڑ کر عرض گذاری تھی کہ اردو ڈکشنری بنانا میرے بس کی بات کیوں کر ہو سکتی ہے، جب کہ مجھے تو یہ علم بھی نہیں کہ فعل متعدی کیا بلا ہے۔ میرے علم کے مطابق تو صرف بیماریاں متعدی ہوتی ہیں جو شامل فعل نہیں ہوتیں۔

میرے ایک ذہین و ہونہار جواں سال دوست نے ماتھے پر علامہ اقبال کی طرح انگلی رکھ کر سوچتے ہوئے کہا تھا۔

’’جو فعل متعدد بار کیا جائے وہ فعل متعدی ہو سکتا ہے۔‘‘

’’نہیں‘‘ میں نے اسے درست کیا تھا۔ ’’وہ فعل متعددی ہوگا۔‘‘

’’یا تو پھر فعل بد یا فعل قبیح ہوتا ہے‘‘ اس نے کہا۔

’’ششش!‘‘ میں نے ہونٹوں پر انگلی رکھ کر کہا۔ ’’یہ سرکاری دفتر ہے۔ یہاں واہیات باتیں نہ کرو۔‘‘

’’اچھا! باہر نکل کر کریں گے۔‘‘

’’ششش!‘‘ میں نے اسے پھر چپ کرایا۔

’’امید ہے کہ ڈکشنری میں اس قسم کے فعلوں کا ہرگز کوئی تذکرہ نہ ہوگا۔‘‘ میں نے کہا۔

وہ تو چائے پی کر اور کراچی کی نم ہواؤں سے بھورے پانی میں تبدیل ہو جانے والے بسکٹ کھا پی کر چلا گیا۔ اس کے جانے کے بعد میں نے تسلی کے لیے ڈکشنری کی جلدیں کھول کھول کر افعال قبیح کو چیک کیا۔ تمام کے تمام اپنی جملہ تفصیلات کے ساتھ موجود تھے بلکہ اسناد کے طور پر اردو کی قدیم ترین کتابوں سے لیے ہوئے اشعار بھی درج تھے۔

جس پر ’’اے عورت‘‘ نے پرمسرت قہقہہ لگایا۔ ہنس کر، ٹشو پیپر سے چہرہ پونچھ کر اور ایک گلاس پانی پی کر میں ڈکشنریوں کی ورق گردانی کرنے لگی۔ کسی دوسرے دفتر میں ایک مضمون لکھنے کے سلسلے میں اس کی ایک آدھ جلد کو میں نے دیکھا تھا۔ لیکن اس وقت یہ پوری کی پوری اکیس جلدیں میرے سامنے تھیں اور میں جستہ جستہ ان کے اوراق پڑھ رہی تھی۔

تھوڑی ہی دیر میں ’’اے عورت‘‘ کی انتر آتما متحرک ہوگئی۔ سکتے کے سے عالم میں بیٹھی تھی میں وہاں، کیسا عجیب اتفاق! ریوڑیوں کی طرح عہدے بانٹنے کی اندھا دھندی کہیے، ادھر میری ملازمت حاصل کرنے کی ضرورت کی مجبوری، لیکن تقدیر کے کسی پھیر نے مجھے مولوی عبدالحق کی کرسی پر لا بٹھایا تھا اور میرے سامنے تھیں ان کی آغاز کردہ ڈکشنری کی اکیس جلدیں۔ وہ ڈکشنری جو قدیم گریٹر آکسفورڈ ڈکشنری کے تاریخی یا لسانی اصولوں کے تحت بنائی گئی تھی، جس کے مطابق زبان کے تمام یا تقریباً تمام الفاظ اپنے آغاز اور بدلتے ہوئے یا وسعت پذیر معنوں کے ساتھ، اس طرح درج تھے کہ مختلف ادوار کی کتابوں اور مخطوطات، غرض ہر دستیاب تحریر سے لفظ کے استعمال اور معنی کی اسناد بھی مندرجات میں شامل تھیں۔

’’اے اللہ پاک!‘‘ میں نے کہا۔ (ایسے موقعوں پہ یہ ملحد و مشرک کافر عورت اس نوعیت کے کلمات لب پر لاتی ہے۔) کبھی کسی نے ایک شاندار کارنامہ کرنے کی ٹھانی تھی۔ ایک شاندار خواب دیکھا تھا اور وہ پورا ہو رہا ہے! ایک مسلسل ناکام ہوتی ہوئی ریاست میں... جس کی کوئی کل سیدھی نہیں رہی، جس سے کسی خیر کی توقع بھی کوئی اب نہیں کرتا... وہاں یہ کام ہوتا رہا اور ہوتا رہا، اور اب تکمیل پانے والا ہے۔ اس کو کسی چھوٹے ہوئے معجزے کا نام دیا جا سکتا ہے۔

پل کی پل میں وہ مضحکہ خیز طور پر بڑا کمرہ، اس کے گرد آلود پیلے پردے، بدرنگ قالین، مضحکہ خیز طور پر بڑی جسامت کی میز اور اس پر رکھا ہوا سستا، واہیات دفتری سامان، سب کچھ غائب ہو گئے۔ اب یہاں بیتی ہوئے زمانوں کی خوشبو تھی۔ گم گشتہ صدیوں کی روح تھی۔ چلے جانے والوں کی ارواح اس کمرے میں گردش کر رہی تھیں اور بہت قدیم کتابوں کے زرد مسکتے کاغذوں کی مہک!

’’اس ڈکشنری کی جلدوں میں‘‘ چار دن بعد وزارت سے آنے والے بندے سے میں نے کہا۔

’’ہندوستان کا ہزار سالہ تمدن اور تہذیب محفوظ ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ......!‘‘

یہ صاحب جو وزارت سے آئے تھے، انہیں وزارت کی اصطلاح میں اب ’’بندہ‘‘ کہا جاتا ہے۔ یہ پنجابی کا لفظ ہے۔ شاید علامہ اقبال نے پہلی بار اردو میں استعمال کیا تھا۔ تعجب ہے کہ اب تک ہمارے کراچوی کانوں کو عجیب سا لگتا ہے۔ شروع میں تو سمجھے بھی نہیں تھے۔ مجھے یاد ہے کہ جب لڑکپن میں، میں نے اقبال کا یہ شعر پڑھا تھا۔

جمہوریت اِک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں
بندوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے

تو میرے ذہن میں ’’بندوں‘‘ کا مطلب یہی بیٹھا تھا کہ علامہ اللہ کے بندوں کا ذکر کر رہے ہیں، کیونکہ ہماری طرف کی اردو میں تو بندے صرف اللہ ہی کے ہوتے ہیں۔ ’’ارے بھئی، اللہ کے بندے! میری بات تو سنو۔‘‘ اس طرح کہا جاتا ہے، لیکن یہ صاحب یا شخص تو کچھ کچھ بندے جیسے لگ بھی رہے تھے۔ یعنی وہ بندہ جو پنجابی میں ہوتا ہے جسے اس طرح کہتے ’’ہمارا ایک بندہ آئے گا۔‘‘ بغیر استری کے عوامی سوٹ میں ملبوس اور چہرے پر ایسا دیہاتی تاثر جسے کلوز شیو کے ذریعے بدلا نہیں جا سکتا۔ لیکن پھر بھی میری مدد کرنے آئے تھے اس لیے میرا کراچوی دل انہیں بندہ کہنے پر آمادہ نہیں تھا۔

ان صاحب نے ہزار سالہ تاریخ کے الفاظ سن کر کہا۔ ’’اتنی پرانی تو خیر اردو نہیں۔‘‘

’’جی ہاں، مگر جو کچھ لکھا گیا، جب سے لکھا گیا، وہ تو پرانے زمانوں کے نہ صرف بارے میں تھا بلکہ پرانے زمانے میں وہ چیزیں بھی موجود تھیں۔ داستانوں ہی کو لیجیے۔ اب شہزادی نے کردھنی پہن رکھی ہے۔ تو کیا کردھنی ہزار برس پہلے نہ تھی؟‘‘

پھر کچھ مورتیاں یاد کرتے ہوئے میں نے اپنے سوال کا خود ہی جواب دیا۔

’’بالکل موجود تھی۔ ٹیکسلا کے فریسکوز میں بعض عورتوں نے کردھنی پہن رکھی ہے۔‘‘

مولوی عبدالحق اردو کے شیدائی تھے۔ ڈکشنری کی ورق گردانی کرتے ہوئے میں نے دیکھا تھا۔ بعض جگہوں پر خالص ہندوستانی الفاظ کو دیوناگری رسم الخط میں لکھا گیا تھا تاکہ پڑھنے والا بالکل صحیح تلفظ سے واقف ہو سکے۔ دیوناگری میں!! پور ڈیئر اولڈ سول! ان کو کیا پتہ، بھولے بھالے انسان کو، اردو سے عشق کتنا مہنگا پڑ سکتا ہے کہ آگے چل کر اس رسم الخط کو قابل نفرت قرار دیا جا سکتا ہے جو اسلام اور نظریۂ پاکستان کے حق میں زہر قاتل مانا جائے۔

ایسا کچھ میں سوچ رہی تھی۔ تب عورت نے اضافہ کیا۔

’’جس طرح ہندوستان میں اردو کے رسم الخط کو ہندو دھرم اور ہندوستان کی اکھنڈ ایکتا کے خلاف سمجھا گیا جس سے کہ پوتر ہندو دھرم فی الفور بھرشٹ ہو جائے! تو انسان اتنے تنگ دل ہیں۔ اتنے کم ظرف ہیں۔ تعصب ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ دل کو کشادہ نہیں کرتے۔ دل کو کشادہ!‘‘

مجھے یاد آ رہا تھا۔ چند برس پہلے اسلام آباد میں ہونے والی کئی روزہ اردو کانفرنس میں اس قسم کی

قرارداد پیش کی جا رہی تھی۔ اردو میں پاکستان کی دوسری قومی زبانوں، مثلاً پنجابی، پشتو وغیرہ کی شمولیت کی ہمت افزائی کی جائے۔ یہ سن کر مجھے کتنی سخت کوفت ہوئی تھی۔ ہمت افزائی کرنا کیا معنی! بھئی جو الفاظ آ جائیں گے سو آ جائیں گے۔ میں سوچ رہی تھی۔ بس یہ کسر رہ گئی ہے کہ قرارداد میں یہ شق بھی شامل کر دی جائے کہ ٹکسالی زبان درست لہجے میں بولنے پر جرمانہ عائد کیا جائے گا۔

مگر میں کچھ بولی نہیں تھی۔ بس چپ بیٹھی رہی تھی۔ تو کیا میں دل کو کشادہ نہیں کر رہی تھی۔ واہ یہ بھی بھلی چلائی۔ دل کو کشادہ کرنے کے لیے ہم ہی رہ گئے ہیں؟ ہونہہ، پھر دل ہی دل میں تحریک پاکستان چلانے والے یو پی، سی پی، بہار کے جلوسوں کا منہ بھی چڑایا تھا (ب) اور بنائیے اردو کو پاکستان کی قومی زبان! بقول پنجابی محاورہ ’’ہور چوپو!‘‘ اب بنوائیے اردو کی درگت! یہاں پھول کو پول کہیں گے اور بھائی کو پائی یا بائی، اور کہنے پر کیا مقدور ہے، کچھ دنوں میں یہی لکھا بھی جانے لگے گا۔ اِسی اردو کو بچانے کے لیے بنوایا تھا پاکستان؟ یہاں تو کوئی سوچنے کی بھی زحمت گوارا نہیں کرتا کہ عظیم الشان ملک کی قومی زبان جائے بھاڑ میں، اس آبادی میں اب کوئی کروڑ بھر لوگوں کی مادری زبان بھی تو ہے اردو...

اس وقت تو یہی خیالات دماغ میں آئے تھے۔

عین ان گھڑیوں میں شاید تمام زبانوں کے ان گنت الفاظ اپنی بولیوں سے نکل نکل کر دوسری بولیوں میں کھٹا کھٹ داخل ہو رہے تھے۔ انھیں نہ قرارداد کی ضرورت تھی اور نہ کسی پروانۂ راہداری کی حاجت۔ آدمی بول رہے تھے۔ گلیوں اور بازاروں میں رُلتے کھلتے آدمی، گھروں میں ملازماؤں سے بتیاتی عورتیں، ڈانٹتی پھٹکارتی، دلار کرتی۔ انسانوں کی جہد، ہمیشہ کی طرح سماجی عمل سے بے نیاز اور مخالف!

’’ہم جو چاہتے ہیں تو بے نیاز ہوتے ہیں کہ ہم اس کے اُلٹ ہی عمل کرتے ہیں۔‘‘ عورت نے مشاہداتی بیان جاری کیا۔

اور پھر اردو! اجی صاحب کیا بات ہے اردو کی...

عورت نے سنجیدگی بھر تخفیف تبسم سے یاد کیا۔

اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ
سارے جہاں میں دھوم ہماری زباں کی ہے

تو لکھوا دیا جائے یہ شعر اس عمارت کے ماتھے پر؟ پھر سوچا، نہیں اوچھا پن لگے گا۔ اردو اور دوسری زبانوں کے لسانی پہلوان رانوں پر ہاتھ مارتے اکھاڑے میں اتر آئیں گے اور دھر دھر کے پٹخیں گے ایک دوسرے کو۔ یہ تصور کر کے عورت ہنسنے لگی۔

وزارت سے آنے والے صاحب حیران ہوئے کہ یہ جو بیٹھی ہیں تو کردھنی پر کیوں ہنس رہی ہیں۔

’’کر...دھنی۔‘‘ انہوں نے تذبذب سے کہا۔

’’جی ہاں...ایک بار میں نے بھی خریدی تھی۔‘‘

’’چاندی کی تھی...‘‘ اسے یاد آ رہا تھا، یہ تقریباً پچھلے جنم کی بات تھی۔ مگر کتنی خوبصورت!

''پھر کیا ہوا؟'' ان صاحب نے پوچھا۔

''ہونا کیا تھا... کچھ دنوں تک پہنی۔''

وہ پھر اپنے خیالوں میں گم۔

''ارے بھئی ریختہ میں شاعری کرنا آپ کے بس کی بات نہیں۔ اپنے فارسی دارسی میں کہہ کہا لیجیے۔''

کیا غالب نے کسی نالایق شاگرد کو مشورہ دیا تھا؟ ریختہ کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب، تو گویا اردو میں کوئی خاص بات تھی؟ بہت ہی خاص بات! محاورے کا مزہ۔ کہنے کا خاص انداز۔ جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے... کھائیں گے تو گھی سے نہیں تو جائیں گے جی سے۔ کیسا جی ہو رہا ہے؟ جی نہیں چاہتا۔

اچھا؟ تو گویا نہایت ہی گنگا جمنی تھی اردو... (پھر وہی گنگا پھر وہی جمنا۔) یعنی ہندوستانی بوٹا جس میں فارسی شاخوں کی پیوندکاری کی گئی۔ تو اس نہایت ہندوانہ لفاظی کو صرف مسلمانوں کے ملک کی قومی زبان بنانے کی کیا تک تھی؟

اس نے سوچا۔ پھر خود ہی جواب دیا۔ ''تک تھی رسم الخط۔ جو فارسی تھا۔ یعنی عربی کی ایک شکل اور عربی قرآن شریف کی زبان ہے۔''

اب تک وہ صاحب جو کہ وزارت سے آئے تھے نہ جانے کیا کچھ سوچ کر اداس ہو چکے تھے اور زیرلب کہہ رہے تھے، ''اب پنجابی زبان کو دیکھیے، ہمارے ہاں ایک لفظ ہے ''ون'' انھوں نے نون کی آواز میں ڑے کو گھول کر کہا۔ ''اب اسے ہم کیسے لکھیں گے؟''

عورت نے کاغذ پر سندھی کا رونڑ بنایا اور کہا۔

''سندھی میں اس طرح لکھتے ہیں۔ نون کے پیٹ میں طوے بنا دیتے ہیں۔''

''اور ایک لفظ ہے ''جنا'' (پھر ڑے کی آواز نون میں شامل تھی) جس کا مطلب ہے کوئی پچیس سے تیس تک کا بڑا اتگڑا جوان۔ اس کا تو کوئی متبادل ہی نہیں اردو میں۔ اور اردو اسکرپٹ میں تو اسے لکھا ہی نہیں جا سکتا۔''

''آپ لوگوں کو... ان مسائل سے نمٹنے کے لیے یعنی... آپ سندھی رسم الخط اپنا سکتے ہیں۔''

پھر اضافہ کیا۔ ''اردو سے یہ آوازیں نکل گئیں... یہ ایک شہری زبان ہے دراصل...''

پھر یہ سوچ کر کچھ گھبرائی اور کچھ شرمندہ ہوئی کہ اس کی کہی ہوئی بات سے ایک عجب قسم کا احساس برتری اور سرپرستانہ تفاخر تو نہیں جھلک رہا، جلدی سے ان صاحب کی طرف دیکھا۔ مگر وہ اتنے حساس نہ تھے۔ یوں نہیں لگ رہا تھا جیسے انھوں نے برا منایا ہو۔ وہ کچھ متفکر لگ رہے تھے۔ مگر وہ اس کی مہمانداری پر خوش تھے اور اسے پسند کر رہے تھے۔ عورت بے حد مشکور ہوئی۔ کیسا پیارا سا آدمی تو بیٹھا تھا اس کے سامنے۔ ساری جوانی، وزارت میں بتا کر اس نے پبلک ایڈمنسٹریشن کے ان گنت قوانین یاد کیے تھے۔ وہ اس کی مدد کرنے آیا تھا۔ عورت کی درخواست پر اس نے بہت ہمدردی اور فخر سے اس کے لیے اس ڈکشنری بورڈ کا نیا آرگینو گرام بنا دیا تھا۔ عورت کو تو نہیں پتہ تھا نا کہ کون سے عہدے کو کس بی ایس گریڈ میں ہونا چاہیے۔ پھر پروموشن کے لیے کون سے دوسرے

عہدے ہونے چاہئیں۔ کتنے فیصد باہر سے لیے جائیں اور کتنے پروموشن کے ذریعہ بھریں، وغیرہ۔

پنڈی گھیب میں کہیں ان کا گاؤں تھا، نہیں، پوٹھوہار نہیں... یہ مرکزی خاص الخاص پنجاب ہے۔ اس نے بتایا تھا۔ کوئی گاؤں، جس میں وہ درخت ہوں گے جن کا نام وہ لے رہا تھا، اور جہاں گبھرو جوان رہتے ہیں۔ جیسا وہ خود کبھی رہا ہوگا۔ اس نے وزارت کی راہداریوں اور دم گھونٹ دینے والے ایئر کنڈیشنڈ کمروں کو یاد کیا، جن کو اس نے کبھی دیکھا تھا۔ یہ ایسے کیوں ہو گئے ہیں؟ کیا یہ ہر ملک میں ایسے ہی ہوتے ہیں؟ جیسے کافکا کے تخیل نے وہاں انسانوں کو کیچوا بنتے دیکھا؟

وہ وزارت کے صاحب کو چھوڑنے ایئرپورٹ تک آئی، تھینک یو...... تھینک یو...... تھینک یو سو مچ!!

تو اس طرح میں اس چیستان میں داخل ہوئی۔ کیوں اور کیسے؟ جاننا چاہیں تو آگے پڑھ لیجیے۔

قسمت کے اس عجیب و غریب چکر نے مجھے اس کرسی پر لا بٹھایا اور ایسے دروازے کھولے اور اس دنیا میں جھانکنے کے سوا کوئی راستہ نہ چھوڑا جو میرے خواب و خیال میں بھی کبھی نہیں تھا۔ میں نے تو سوچا تھا کہ ملازمت مل گئی تو کچھ دن سکون کے گذاروں گی اور پھر وہ کام کروں گی جو میں کرنا چاہتی ہوں کبیر! مگر یہ کیا! یہ تو کچھ اور ہی دنیا نکلی۔ ماسوا اس عجیب اتفاق کے، کہ عبدالحق اس ڈکشنری کا نام ''لغت کبیر'' رکھنا چاہتے تھے۔ جیسے رومی کے دیوان شمس تبریز کو دیوان کبیر کہا جاتا ہے۔ یہ لفظ پڑھ کر آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔ پورا صفحہ بھیگ گیا کبیر، پھر مجھے لگا جیسے ہوا کے جھونکے کی طرح تم کمرے میں آ گئے ہو اور ہنس رہے ہو، اور کہہ رہے ہو، ''سی مام! آئی ایم وِدھ یو۔''

اچھا تو کبیر، یوں ہی سہی، تو اب سنو۔

مولوی عبدالحق نے ڈکشنری پر کام تو بہت پہلے شروع کر دیا تھا، پاکستان بننے سے بھی پہلے لیکن بعد میں جب وہ پاکستان آ گئے تو کچھ عرصہ انجمن ترقی اردو کے ساتھ کام کرتے رہے۔ پھر ۸۵۹۱ میں اردو ڈیولپمنٹ بورڈ بنا اور ڈکشنری کا کام باقاعدہ شروع ہوا۔ اس کی لائبریری میں جو قدیم کتابیں اور مخطوطات ہیں وہ غالباً مولوی صاحب نے ہی جمع کی تھیں۔ اپنی کتابوں کا ذخیرہ وہ ہندوستان سے ساتھ لے آئے تھے۔

پھر ایوب خاں کا دور شروع ہوا اور پاکستان کا دارالخلافہ نوتعمیر شہر (یا چھاؤنی) اسلام آباد لے آیا گیا۔ کراچی میں رہ جانے والا یہ ادارہ اس کے بعد عجیب کس مپرسی کا شکار رہا۔ عشرہ بعد عشرہ اس کے عہدے ختم کیے جاتے رہے۔ اردو کے متعدد عالم بہرحال اس سے چمٹے رہے، رفتہ رفتہ ان میں کئی دنیا سے رخصت ہوئے لیکن ڈکشنری کا کام آہستہ آہستہ جاری رہا۔ گو اسلام آباد میں وزارت تعلیم کو اس سے چنداں دلچسپی نہیں رہی تھی۔ وہ اسے ایک خواہ مخواہ کا ادارہ سمجھنے لگے، اپنے بجٹ پر ایک فضول بوجھ! یہاں اب جو لوگ آ چکے تھے وہ اکتا کر پوچھتے تھے کہ آخر ڈکشنری ختم کیوں نہیں ہو رہی؟ کیا یہ بڈھے جان بوجھ کر کام کو لمبا نہیں کیے جا رہے؟ سوچتے ہوں گے ڈکشنری ختم ہو گی تو ان کی نوکریاں بھی ختم ہو جائیں گی۔

رفتہ رفتہ اس ادارے کا تمام تر انتظامی ڈھانچہ ختم کر دیا گیا، حتیٰ کہ یہاں کسی اکاؤنٹینٹ تک کی

ضرورت نہیں سمجھی گئی، مالی، نائب قاصدوں اور لوئر ڈویژن کلرک کے علاوہ اب یہاں صرف لغت نویس تھے۔ چند ڈسٹری بیوٹر اور کمپوزیٹر تھے جو اس زمانے میں رکھے گئے تھے جب ابھی دھات کے حروف سے چھپائی ہوتی تھی۔

کئی برس تک لغت نویس اکاؤنٹینسی کرتے رہے اور ملازمین کی چھٹیوں کا حساب رکھتے رہے۔

تب عورت نے کچھ کارکنوں کو طلب کیا۔ وہ سہمے ہوئے داخل ہوئے۔

''اے وہ شخص، جس نے کل مجھے بجٹ دکھایا تھا، سچ سچ بتاؤ تم کون ہو؟''

''میں کمپیوٹر آپریٹر ہوں حضور'' نوجوان نے ادب سے جواب دیا۔

''یعنی کمپیوٹر پر کمپوز کرتے ہو؟''

''نہیں تو...!'' اس نے کہا۔

''پھر کیا کرتے ہو؟''

''اے جی پی آر میں ہر مہینہ اخراجات کی برابری کرتا ہوں۔ بجٹ بناتا ہوں، یعنی اکاؤنٹینسی کا تمام کام کرتا ہوں۔''

''اور تم؟'' عورت نے ایک لغت نویسہ سے پوچھا۔

''جی میں... ایسا ہے کہ میں انتظامیہ کے دیگر امور نمٹاتی ہوں، منسٹری سے خط و کتابت بھی تو کرنی پڑتی ہے۔''

''وہ انگریزی میں ہوتی ہے ناں؟ لیکن تمہیں تو انگریزی ٹھیک سے نہیں آتی۔''

''باہر سے لکھوا لیتی ہوں محترمہ...'' لغت نویسہ نے رو کر کہا۔

''تم بھی باہر سے کام کرواتے ہو؟'' عورت نے کمپیوٹر آپریٹر سے پوچھا۔

''نہیں...'' اس نے کہا۔ ''میں تو سیکھ ہی گیا سب کام، جب سر پر پڑتی ہے تو کرنا ہی پڑتا ہے۔''

عورت نے اسے غور سے دیکھا۔ وہ ایک اچھی شخصیت کا نوجوان تھا۔ ہنس مکھ، توانائیوں سے مملو، آگے بڑھنے کا مشتاق۔

تب اس نے ایک لمبا سانس بھر کر کہا۔ ''اب آپ جا سکتے ہیں۔''

گویا ''تخلیہ'' کہہ کر تالی بجائی۔

پھر اس نے مولوی صاحب کو جادو سے بلایا۔

''میں فعل متعدی سے ناواقف ہوں۔'' اس نے کچھ ہچکچاتے ہوئے کہا۔ ''لیکن جو میں کر سکتی ہوں وہ اب کرنے جا رہی ہوں۔''

اتنا کہہ کر وہ وزارت تعلیم کے سیکرٹری کو خط لکھنے بیٹھ گئی۔

''یہ بات ناقابل یقین ہے کہ سالہا سال سے ایک ادارے کی یہ درگت بنا دی گئی ہے کہ اس کے انتظامی ڈھانچے کو بالکل ختم کر کے رکھ دیا گیا۔ فوری طور پر... بالکل فوری طور پر اس کوری اسٹرکچر کیا جائے... ورنہ!''

تب انہوں نے فون کیا تھا ''ہمارا ایک بندہ آ رہا ہے۔''

اور یہ لغت نویسہ تھی کہ جب سے میں آئی تھی روئے چلی جا رہی تھی۔ میرے آنے سے پہلے وہ قائم مقام مدیر اعلیٰ تھی۔ اسے امید دلائی گئی ہوگی کہ بالآخر وہ سچ مچ ترقی دے کر مدیر اعلیٰ بنا ہی دی جائے گی کہ اچانک مجھے اس پر نازل کر دیا گیا۔ لہٰذا وہ اپنی پرانی کرسی پر بیٹھی روئے جا رہی تھی۔

عورت نے دوسری عورت کو ڈانٹا۔ ''اب بند کرو یہ رونا دھونا۔ تمہارے کوئی بھی اختیارات ختم نہیں کیے جا رہے۔ تمہاری پہلی حیثیت برقرار ہے۔ اب روئیں تو اے سی آر خراب کر دوں گی۔''

''میں نے بتیس برس یہاں کام کیا ہے۔'' لغت نویسہ نے سہم کر کہا۔

''بتیس برس!'' عورت نے مرعوب ہو کر دہرایا۔

''تو میں تمہاری پروموشن کرواتی ہوں۔ اس کے لیے اس ادارے میں نئی پوسٹ بنانی پڑے گی۔''

دوسری عورت خاموشی سے باہر چلی گئی اور نئی آنے والی کے خلاف خاموش سازشوں میں سے مصروف ہوگئی۔

''شاباش! کچھ تو کرو۔'' میں نے کہا۔ ''اٹ از اونلی نیچرل!''

اس کے آگے گلیاں تھیں اور گلیارے... اور ہر گلی ایک بند گلی تھی، جن میں گاڑھا کہرا اتر رہا تھا۔

''یہاں کچھ پروموشنز کیے جائیں۔ نئی پوسٹیں دیجیے۔''

''مگر یہ پرانے سروس رُولز میں نہیں آتے۔''

''تو نئے سروس رولز بنا لیتے ہیں۔''

''آپ بنائیں گی؟''

''ہاں! آپ کی مدد سے۔''

''تو یہ کاغذات لے جائیے۔ پھر ہمیں خط لکھیے گا۔''

''پھر آپ مجھے خط لکھیں گے۔ پھر میں آپ کو خط لکھوں گی۔ یہ سلسلہ جاری رہے گا۔ تب تک یہ حکومت ختم ہو جائے گی۔ میں خط و کتابت کی شوقین نہیں۔ سروس رولز اسی دفتر میں، آپ کی موجودگی میں بنا لیتے ہیں۔''

سیکشن آفیسر سخت گھبرایا۔

''نہیں جی۔ یہ یہاں نہیں بن سکیں گے۔''

''تو کہیں اور چلتے ہیں۔''

اس پر پاس کھڑا نائب قاصد، یعنی کبوتر ہنس پڑا۔

سیکشن آفیسر خوب شرمایا، اس کا چہرہ سرخ ہوگیا۔ وہ عورت کے ساتھ بیٹھ کر نئے سروس رولز بنانے پر تیار ہوگیا۔

چار پانچ دن میں سروس رولز بن گئے۔

عورت انہیں لے کر خوشی خوشی سیکرٹری ایجوکیشن کے پاس پہنچی۔ سیکرٹری ایجوکیشن ایک نازک ڈیل ڈول کے انسان تھے۔ ان کے نقوش بھی نازک اور دلچسپ تھے۔ گھنے ابرو اور پلکیں، چمکتی آنکھیں، خوب فراخ دہانہ، لمبی سی ستواں ناک جو اوپر کی طرف مڑی ہوئی تھی۔ گویا ان کا ایک ''ولندیزی'' قسم کا چہرہ تھا۔ عورت کو یہ بات دلچسپ لگتی تھی۔ اس نے پنجاب میں چند ایسے دوسرے چہرے بھی دیکھے تھے۔ پنجاب میں نسلیں کسی درجہ مخلوط ہیں۔ اس نے سوچا اور سروس رولز ان کی طرف بڑھائے۔ سیکرٹری ایک خوش مزاج بھلے مانس تھے۔ وہ عورت سے شفقت اور مہربانی سے پیش آتے تھے۔ انہوں نے ہمدردی سے کاغذات پر نظر ڈالی اور کہا۔

''آپ نئے عہدے مانگ رہی ہیں۔ پرانے عہدوں کی ہی خیریت نہیں۔''

پھر انھوں نے کہا۔

''آپ فنانس اور اسٹیبلشمنٹ سے ملیے۔''

اسٹیبلشمنٹ ڈویژن کا مینجمنٹ اور سروسز پر، یعنی وِنگ۔ ہر وزارت کئی پروں سے اڑتی ہے۔

جوائنٹ سیکرٹری ایک مایل بہ فربہی، چالیس کے پیٹے میں، ایک اداس اور کچھ فلسفیانہ خو بو کی شخصیت نکلے۔

انہوں نے اداسی سے مجھے دیکھا۔

''کیا آپ اس ادارے کی پنشنوں کی ادائیگی کے لیے آئی ہیں؟''

''نہیں... لیکن وہ بھی ہو جائے تو کیا ہرج ہے۔ وہ فائل بھی لائی ہوں۔''

''لیکن محترمہ... یہ ادارہ تو بائیس برس سے ہمارے نزدیک... وجود نہیں رکھتا۔''

''وجود نہیں رکھتا؟ مگر یہ تو ہے۔''

''کیا ثبوت ہے۔''

''بھئی یہ باقاعدہ ہے۔ کوئی پچپن لوگ کام کر رہے ہیں یہاں۔''

''یہ وجود کا ثبوت نہیں۔''

''تو پھر کیا ہے؟''

''بائیس برس پہلے، یعنی ۱۹۸۶ میں وزارت تعلیم نے اس کے کارکنوں کے وجود کے تسلسل کے لیے ہم سے رابطہ نہیں کیا۔''

''اور تب سے اب تک نہیں کیا؟''

''نہیں... لہٰذا جہاں تک ہمارا تعلق ہے، مالی سے لے کر لغت نویسوں تک، کوئی عہدہ وجود نہیں رکھتا۔''

''نہیں رکھتا......! لیکن انھیں ہر سال بجٹ مل جاتا ہے۔ اس میں سب کی تنخواہیں ہوتی ہیں۔''

''اس کے لیے وزارت معیشت سے پوچھیے۔'' جوائنٹ سیکرٹری نے اضمحلال سے کہا۔

مشیر وزارت معیشت گہرے سانولے چہرے پر تھکن کے آثار... چہرے کے موزوں نقوش پر

قبل از وقت بڑھاپے کی پرچھائیں۔ کمرے کے در و دیوار سے فائلیں گویا اُگ رہی تھیں۔ ہر گوشے میں اور تمام میزوں پر فائلوں کے انبار تھے۔ ان کا ایک نیم دیہاتی پختون اسسٹنٹ ایک قدیم صوفے پر براجمان۔

''میں ذرا وضو کرنے جا رہا ہوں۔''

عورت نے سینے پر ہاتھ رکھ کر آمنّا اور صدقنا کہا۔

انتظار طویل نکلا... دراصل وہ نماز پڑھنے گئے تھے، کہتے ہوئے ہچکچائے۔ اس ہچکچاہٹ کی عورت نے دل سے قدر کی۔ بالآخر وہ واپس پہنچے۔

''مینجمنٹ اور سروسز ونگ سے کاغذات ہمارے پاس آتے ہیں، چونکہ وہاں نہیں پہنچے، اس لیے ہمارے نزدیک بھی بائیس برس سے اس ادارے کا وجود نہیں ہے۔''

''لیکن آپ ہر سال انہیں تنخواہیں دیتے ہیں۔''

''ہمارے پاس کسی کمپیٹنٹ اتھارٹی نے یہ ہدایات نہیں بھیجی ہیں کہ بجٹ دینا بند کر دیا جائے۔ اس لیے بجٹ جاری کرتے رہتے ہیں۔''

عورت چکرا کر انہیں دیکھتی رہی۔

''مگر تنخواہوں میں اضافہ یا پروموشن... یا نئے عہدے... اس کے لیے وجود کا ثبوت درکار ہے۔''

انھوں نے کہا۔

عورت مبہوت ہو کر جوائنٹ سیکرٹری کو تکتی رہی۔ پھر اسے شدید غصہ آیا۔ یقیناً یہ تو اردو سے دشمنی تھی۔ ''اردو سے یہ بہ اکھیای'' اس کے دماغ نے سوچا جس میں سندھی بھری تھی۔ تب ہی جوائنٹ سیکرٹری نے کہا۔

''ہمارے پاس ایسا ہی ایک دوسرا کیس ہے۔''

''کون سا کیس؟''

''سندھ مدرسہ۔''

سندھ مدرسہ! عورت مبہوت ہو کر رہ گئی۔ مسٹر جناح کا اسکول! تو یہ اردو دشمنی نہیں تھی۔ یہ تو کوئی دیگر چیستان تھا!

''جی ہاں۔ بائیس برس سے ہمارے نزدیک اس کا بھی وجود نہیں ہے لہٰذا کوئی پروموشن یا تنخواہوں میں اضافہ نہیں ہو سکتا''

یا اللہ! عورت نے ایک لمبی سانس بھری۔ یہ جناح کا اسکول تھا؟ اس کی یہ درگت!! اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ حالانکہ اس نے پہلے کبھی مسٹر جناح کے بارے میں کبھی نہ سوچا تھا۔ لیکن اس گھڑی، برنس روڈ کے ۱۹۴۷ سے بنتے ہوئے میرٹھی پایوں اور لکھنوی کبابوں کے دکانوں سے گھرے، سنگ خارا کی اس خوبصورت پرتمکین عمارت کی محرابیں اور ستون اس کی نظر میں گھوم رہے تھے جہاں محمد علی نامی ایک دبلا پتلا پڑھاکو لڑکا گھومتا پھرتا ہوگا، اور جس نے اس بے پناہ برصغیر میں مسلمانوں کی بے چینی اور بے قراری کو ایک راستہ دیا تھا۔

"قائداعظم کے اسکول کے ساتھ یہ سلوک کرتے آپ کو شرم نہ آئی... کس قدر تو مختلف حکومتیں قائداعظم کے نام پر بک بک کرتی ہیں! جبکہ حقیقت یہ ہے؟"

یہ زوردار ڈانٹ وہ پلانا چاہتی تھی، لیکن ایسا کچھ بھی اس نے نہ کیا۔ اس کا فائدہ نظر نہیں آ رہا تھا۔ وہ خاموش بیٹھی دانت پیستی رہی۔

"بہرحال ہم آپ کی کوشش کی قدر کرتے ہیں اور آپ کو خط لکھیں گے۔"

قصہ ختم اور پیسہ ہضم! بقول محاورہ۔ عورت ٹکٹکاتی ہوئی واپس آ گئی۔

چیزوں کا ہونا یا نہ ہونا... کسی ثبوت پر منحصر ہے کہ کس نے ان کو کیا۔ کسی نے تو کیا ہوگا۔ اپنے آپ سے تو نہیں ہو گیا ہوگا! لیکن ایسا ریکارڈ میں نہیں ہے۔

کیوں نہیں ہے؟

کوئی افسر کاغذ فائل کرنا بھول گیا اور اس طرح وجود غیر قانونی ہو گیا۔

بائیس برس پہلے... اب بائیس برس پہلے کیوں کر پہنچا جا سکتا ہے۔

بائیس برس کی فائلوں کی چھان بین کا آغاز۔

وزارت فنانس کے سوال

(۱) کون سی کمپیٹنٹ اتھارٹی نے اسے کب بنایا

(۲) اس کا ثبوت کیا ہے؟

(۳) وہ خط کہاں ہے جس سے اس کا ہونا ثابت ہو؟ ہمارے پاس تو نہیں

اب دیکھیے! اپنی سی تو کوشش میں کر ہی رہی ہوں، مولوی عبدالحق صاحب!

مولوی عبدالحق! وہ بچارے مولوی کسی طرح اور کسی طرف سے بھی نہیں تھے۔ یہ تو مشرقی مدرسوں کی ایک ڈگری ہوتی تھی جیسے ادیب فاضل ہوتا تھا۔ میری آپا نے شادی کے بعد اور ایک بچے کی پیدائش کے بعد ادیب فاضل کرنے کی کوشش کی تھی۔ یہ شام کی کلاسیں ہوتی تھیں اور پچاس کے عشرے میں، حیدرآباد میں ایک زنانہ باغ میں کھولی گئی تھیں۔ تقسیم سے پہلے یہ ایک چھوٹا سا پارک تھا جسے لیڈیز پارک کہا جاتا تھا۔ پھر شام کو یہاں آنے والی ہندو خواتین چلی گئیں۔ یہ جگہ دن کے وقت ایک اسکول کو دے دی گئی اور شام کو یہاں ادیب اور ادیب فاضل کی کلاسیں ہونے لگیں۔ مجھے یاد ہے کیونکہ ایک برس تک جب میری آپا ریشمی کالا برقعہ اوڑھے، اپنے گل گوتھنے بچے کو گود میں لیے ان کلاسوں میں جاتی تھیں تو میں بھی ان کے ساتھ جایا کرتی تھی تا کہ وہ راستے میں اکیلی نہ ہوں۔ پھر یہ کلاسیں اور یہ طرز تعلیم رفتہ رفتہ ختم ہو گیا۔ مولوی، جس کا مطلب حضرت آقا، آقائے نامدار ہوتا ہوگا، لوگوں کی یادداشت سے محو ہو گیا اور شاید بعد میں لوگوں نے عبدالحق صاحب کو مسجد کا مولوی ہی سمجھا چونکہ یہ تو اب ان کے نام کا حصہ ہو گیا تھا۔

عبدالحق جیسا کہ میں اب پڑھ رہی تھی، علی گڑھ یونیورسٹی کے اثر میں سرسید کی طرح تقریباً "نیچری" تھے۔ رہائش گاہ کی کھڑکی کھول کر جھومتے تھے جیسے پیے ہوئے ہوں۔ ہاں وہ اردو کے دل و جان

سے دلدادہ تھے۔ اردو... جیسا کہ عبدالحق اسے جانتے تھے۔ اردو سے ان کے عشق کی جڑیں تیس اور چالیس کے عشرے میں یو پی سی پی میں ہونے والے اردو ہندی تنازع میں تھیں۔ پاکستان میں نہیں تھیں۔ عبدالحق کے اجداد عرب یا ترک یا ایرانی مہاجر نہیں تھے۔ وہ خالص برہمن تھے اور مغلوں کے دور سے قانون گوئی ان کا موروثی پیشہ بن گیا تھا۔ تب ہی ان میں سے چند مسلمان ہوئے، شاہجہاں، یا شاید جہانگیر کے زمانے میں۔ شاید یہی برہمن اور نومسلم دھیرے دھیرے اردو کی تشکیل کر رہے تھے۔ بیتی صدیوں میں کیا ہوا اور کیسے ہوا، اس کے بارے میں مکمل یقین سے کیا دعویٰ کیا جا سکتا ہے، پھر بھی یہ لگاؤ مذہبی نہیں بلکہ تہذیبی معلوم ہوتا ہے۔

میری عبدالحق سے پرانی بچپن کی پہچان تھی۔ جب میں اسکول میں پڑھتی تھی تو ہماری اردو کی نصابی کتاب میں ان کا ایک مضمون یا قلمی خاکہ "نام دیو مالی" بھی تھا۔ یہ ایسے مالی کی کہانی تھی جو اپنے کام میں دل و جان سے غرق رہتا تھا۔ ایک دن شہد کی مکھیوں کا ایک جھنڈ کا جھنڈ اس پر حملہ آور ہوا۔ نام دیو پودوں کی دیکھ بھال میں ایسا ڈوبا ہوا تھا کہ اسے شہد کی مکھیوں کے آنے کی خبر بھی نہ ہوئی۔ مکھیوں نے اسے اس بری طرح کاٹا کہ نام دیو سخت بیمار ہو گیا اور پھر جانبر نہ ہو سکا۔ مولوی عبدالحق نے اس کہانی میں لکھا تھا۔ "میری نظر میں نام دیو ایک شہید ہے۔"

یہ کہانی مجھے اتنی اچھی لگی تھی کہ آج تک یاد ہے۔ اس کہانی کی سادہ اور دل نشیں زبان نام دیو مالی کا چمن، اس کی موتیا چنبیلی اور موگرے کی جھاڑیاں اور کیاریوں پر جھکا، کھرپی سنبھالے نام دیو مالی... سب کچھ جیسے زندہ معلوم ہوتے ہیں۔ پھر زندگی بھر میں نے ان کی کوئی دوسری تحریر نہیں پڑھی اور اب... جب خود میری زندگی ختم ہو رہی ہے، یا اب ایسا ہونا چاہیے، کتنی عجیب بات کہ میں ان کو سمجھنے اور بوجھنے کی کوشش کر رہی ہوں۔

وزارت کے نام ڈکشنری بورڈ کا خط...

محترم سیکرٹری صاحب

آداب!

میں ۲۲ر جولائی ۲۰۰۹ کو اسلام آباد سے کراچی پہنچی۔ اسلام آباد میں آپ سے مشاورت کے ساتھ میں نے وزارت تعلیم کے افسران اور اسٹیبلشمنٹ ڈویژن کے ڈپٹی سیکرٹری، منسٹری آف فنانس اور فنانشل ایڈوائزر سے اردو ڈکشنری بورڈ کے بارے میں بات چیت کی۔

آپ سب نے جس خلوص اور خندہ پیشانی سے میرے ساتھ تعاون کیا اس کا تہہ دل سے شکریہ قبول کیجیے۔ آپ لوگوں کی رہنمائی میں، میں ادارے کے لیے نئے سروس رولز بنا سکی۔ اس کے لیے میں خصوصاً محکمے کے دیگر افسران کی ممنون ہوں۔

لیکن اب یہ نیا الجھاؤ سامنے آیا ہے کہ ماضی کی کسی کوتاہی کے باعث، پروموشن اور نئے عہدے تو برطرف، اس ادارے کے موجودہ عہدوں کے تسلسل کا بھی کوئی قانونی ثبوت موجود نہیں ہے گویا۔

مت کیجیو اعتبار ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

اس صورت میں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ پھر اتنے برس اسے بجٹ کیونکر دیا جاتا رہا اور ''غیر موجود'' عہدوں کو تنخواہیں کیسے دی جاتی رہیں؟ لیکن سوال اٹھانے سے حاصل ہی کیا، بقول غالب

پرستشِ برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

اس ضمن میں جو دستاویزی ثبوت فنانس کو درکار ہیں اس کے لیے میں نے ادارے کے پچاس سالہ ریکارڈ کی چھان بین کی، جو کچھ مجھے مل سکا وہ حسب ذیل ہے۔

ا۔ جناب شان الحق حقی نے ۲۱ نومبر ۱۹۵۹ میں ادارے کے عہدوں کی تخلیق کے لیے ایک خط ڈپٹی سیکرٹری، منسٹری آف فنانس کو لکھا تھا۔ اس خط کا جواب ادارے کے ریکارڈ میں نہیں، شاید فنانس کے ریکارڈ میں ہو؟ لیکن اس کے بعد تمام عہدوں کی تنخواہیں ملنا شروع ہو گئیں۔ گویا آفتاب آمد دلیل آفتاب۔

ب۔ ادارے کے سلسلے میں جو آخری قرارداد ۱۹۸۶ میں منظور کی گئی تھی اس کے بعد ادارے کے مختلف عہدوں کے لیے وزارت تعلیم سے ایک نوٹی فکیشن جاری کیا گیا تھا جس کی تفصیل درج ذیل ہے۔

NOTIFICATION NO.F.508/84, LB1, DATED 17 February 1985

ج۔ ۸ مئی ۱۹۹۰ میں وزارت تعلیم نے جناب فرمان فتح پوری کو ایک اتھارٹی لیٹر بھیجا تھا کہ وہ اردو ڈکشنری بورڈ میں مناسب عہدے تشکیل دے سکتے ہیں۔ اس کی تفصیل درج ذیل ہے۔

No.F.3-12/89-LBI

اس سے زیادہ ادارے کے ریکارڈ میں کچھ نہیں ہے۔ اب آپ سے گزارش یہ ہے کہ اردو ڈکشنری بورڈ پاکستان کے قدیم ترین اداروں میں سے ہے۔ اس کا وقار، استحکام اور فعالی میری ذاتی جاگیر نہیں۔ آپ سب پاکستان کے قابل تعظیم شہری ہیں اور یہ آپ کی اپنی ذمہ داری بھی ہے لہٰذا اب یہ معاملہ میں آپ کی اپنی صوابدید پر چھوڑتی ہوں۔

میرا ناچیز مشورہ یہ ہے کہ ماضی کی کوتاہیوں پر تین حرف بھیجے جائیں۔ ادارے میں موجود عہدوں کے مسلسل تنخواہ دینے کو ان عہدوں کے وجود کا ثبوت تسلیم کر لیا جائے اور اس بنیاد پر ملازمین کی ترقی اور انتظامی نئے عہدوں کی تشکیل پر غور کیا جائے۔ اس طرح ہم سرخ فیتے کے اس جال سے باہر نکل آئیں گے جس کے الجھاؤ میں اس ادارے کا نہ صرف مستقبل نہایت تاریک ہو جاتا ہے بلکہ اس کے وجود ہی پر ایک بڑا سوالیہ نشان لگ جاتا ہے۔

بصد احترام و خلوص
فہمیدہ ریاض
مدیر اعلیٰ، اردو ڈکشنری بورڈ، کراچی

میں ان کے مزار پر جا پہنچی۔ یوں تو یہ اردو ڈکشنری بورڈ کا ایک فرض منصبی تھا لیکن اب میرے دل

میں اشتیاق پیدا ہو گیا تھا۔

پرانے کراچی کے ایک گجراتی پاڑے میں... پہلے یہ عمارت ایک مندر تھی۔

تقسیم کے بعد، جب مہاجرین نے یہاں پڑاؤ ڈالا تو اسے انجمن ترقی اردو کو دے دیا گیا۔ یہیں مولوی عبدالحق کی رہائش گاہ تھی۔ عجیب انسان تھے۔ لوٹ کھسوٹ کے اس زمانے میں بھی ان پر ہر طرف رواں ذہنیت کا اثر نہ ہوا۔ انہوں نے زندگی بھر اپنے لیے کوئی ذاتی جائداد نہیں بنائی اور نہ دولت جمع کی۔ وہ جن لوگوں کو انجمن میں لائے انہوں نے خود عبدالحق کو انجمن سے بے دردی سے بے دخل کر دیا۔

انجمن کے کارکنوں کو ان سے ملنے کی ممانعت، یہیں اسی عمارت کی اوپر والی منزل میں وہ ایک طرح محصور کر دیے گئے تھے۔ بجلی کا کنکشن منقطع، پانی کا کنکشن بند... پڑھتے پڑھتے میرے رونگٹے کھڑے ہو گئے۔ یا اللہ پاک... عبدالحق اس سلوک کے تو مستحق نہ تھے۔ کیا انھیں اورنگ آباد کی وہ کوٹھی یاد آتی ہو گی جہاں وہ ہرنوٹوں کی کلیلیں کرتے دیکھتے تھے... کیا کسی لمحے؟ یہ ان کے ساتھ کیا ہوا!

اور جناح؟ ایئرپورٹ پر انھیں لینے ایک شکستہ گاڑی... راستے میں گاڑی کا بریک ڈاؤن... اور ان کی خیر خبر لینے والا کوئی بھی نہ تھا؟

کیوں؟

آخر کیوں؟

میں مزار کے گردونواح پر نظر ڈالتی ہوں۔

پرانا کراچی... یہیں کہیں برنس روڈ کے پاس بندر روڈ پر قرۃ العین حیدر اپنے بھائی اور والدہ کے ساتھ ٹھہری تھیں۔

وہ میری نسل کے بچپن کا زمانہ تھا۔

''آگ کا دریا'' میں قرۃ العین نے لکھا تھا، ''جب تاریخ نے مسلمانوں کو اپنی تقدیر آپ بنانے کا موقع دیا تو انہوں نے اس قدر گھٹیا پن کا مظاہرہ کیوں کیا...''

اس کا جواب بھی انھوں نے دیا۔

''وہ باہر سے آنے والے تھے۔ وہ مقامی لوگوں کے لیے اجنبی تھے۔''

شاید میں ان سے اتنی متفق نہ ہو سکوں۔ میں پوچھوں کہ مقامی لوگوں نے اپنے لیے، اپنے لوگوں کے لیے کیا کیا؟

مولوی صاحب کی برسی کا مختصر اجلاس اچانک درہم برہم ہو گیا۔ اردو یونیورسٹی کے کچھ اراکین آ پہنچے۔ وہ مہمان خصوصی کو ایک سیمینار میں لے جانا چاہتے تھے۔ اب مزید کارروائی نہیں ہو گی۔ سب نے جلدی جلدی اپنے لائے ہوئے ہار پھول مولوی عبدالحق کی قبر پر چڑھائے... ایک بھونڈی جلد بازی کے ساتھ۔

''آپ بھی چلیے۔'' ایک صاحب نے مجھ سے کہا۔ پھر اضافہ۔ ''میں نے تو آپ پر تھیسس لکھا تھا۔''

نہ جانے جھوٹ بول رہے تھے کہ سچ......مگر میں نہ گئی۔ واپس گھر آ گئی۔ طبیعت اداس تھی۔

انجمن ترقی اردو کا اردو کے بہترین ادیبوں سے اس قدر فاصلہ کیوں رہا؟ اور آج بھی کیوں ہے؟ کیا فیض، احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین، مسعود اشعر، حسن منظر، آصف فرخی...اجمل کمال اردو کے لیے کام نہیں کر رہے؟

انجمن کے ایک سینئر کارکن بولے۔''ہم آپ کو بلائیں گے۔''

میں کیوں آؤں گی؟ اس نئے عجیب وغریب عہدے کے باعث؟

یہ ایک ترقی پسند تحریک کے متوازی تحریک تھی...جس نے اپنی داغ بیل ڈالنے والے کی ایسی دُرگت بنائی کہ الامان والحفیظ!! اور انھیں اس حالت سے نجات کس سے دلائی؟

قدرت اللہ شہاب اور ابن انشا نے...ایوب خان کے دور میں...

لیکن پھر عبدالحق صاحب نے ترقی اردو بورڈ سے استعفیٰ دے دیا تھا۔ ان کے کام میں بہت زیادہ دخل اندازی کی جا رہی تھی۔

چلے گئے عبدالحق، بالآخر...

انجمن اب بھی ہے۔ اسے کچھ فنڈز ملتے ہیں۔ (تو) جو ایک شمع ہیں، جس کے گرد کچھ پروانے منڈلاتے رہتے ہیں، کہیں آس پاس پھل پھول رہا ہے ڈیکیڈینس اور ڈی جنریشن... ہاں ہاں! اب میں اس کے عین وسط میں ہوں۔ لوٹ لگا رہی ہوں اس میں جیسے بھینس کیچڑ میں لوٹ لگاتی ہے۔

میں کیچڑ کو سمجھنا چاہتی ہوں۔ عبدالحق صاحب آپ کیچڑ نہ تھے۔ آپ اپنے ماضی کو بڑے بڑے صندوقوں میں بند کر کے یہاں لے آئے تھے۔ آپ اردو ہندی کے تناظر میں سوچتے تھے۔ اردو سندھی ٹکراؤ پر شاید حیران رہ جاتے۔ اوہو بھئی! مسلمانوں کی تو اتنی تو زیادہ، زبانیں ہیں، اس برصغیر میں! کہا گیا ہے کہ عبدالحق صاحب نے بنگالی کے خلاف بھی تحریک چلائی۔

پھر بھی اگر وہ اپنی زبان سے پیار کرتے تھے، اس کی ترقی کے لیے کوشاں تھے، تو اس میں ان کی ذاتی برائی نہ تھی۔ جس طرح اگر کسی بنگالی یا سندھی یا پنجابی کو اپنی زبان سے پیار ہو، اور وہ اس کی ترویج وترقی کے لیے دل وجان سے اپنی ساری زندگی وقف کر دیں، تو ہم دل سے ان کی عزت کریں گے...کریں گے یا نہیں؟

ہماری سیاسی تاریخ پیچیدہ ہے، بہت کچھ ایسا ہے جو منطق کے اصولوں پر نہیں بیٹھتا۔ پاکستان کی تحریک ہندوستان کے مسلم اقلیتی صوبوں میں جس جوش وخروش سے چلائی گئی تھی، اور وہ جن نکات پر مشتمل تھیں جس کا اردو ایک اہم حصہ تھا، جغرافیائی پاکستان کی طبیعی حقیقت سے ایک حد تک نا آشنا تھی۔ بعد میں اسی لیے بنگال میں اردو کا بنگالی سے ٹکراؤ ہوا اور سندھ میں اردو کے خلاف تنفر پھیل گیا۔

ہندوستان کے مختلف صوبوں، خصوصاً جنوبی ہند میں ہندی کو اسی تضاد کا سامنا کرنا پڑا۔ وہاں سرکاری حد تک انگریزی رائج ہوگئی۔ لیکن یو پی، سی پی میں زیریں سطح پر پرانا ماضی اب تک سانس لے رہا ہے۔ ہمارے ہندوستانی پولیس افسر دوست ہنس کر بتا رہے تھے۔''الہ آباد'' کے تھانے میں رپورٹ اب بھی

اس طرح لکھی جاتی ہے،''چور نے عقب سے نقب لگائی'' تو اردو بھی ہندوستان میں عقب سے نقب لگائے بیٹھی ہے۔

یہ انگریز تھا جس نے انتظامی سہولت کے لیے پورے ہندوستان میں اردو رائج کرنے کی کوشش کی تھی۔ کراچی کے تھانوں میں بھی ایف آئی آر انگریز کے زمانے کی زبان میں کٹتی ہے۔

کیا انگریز نے اچھا کام کیا تھا؟ واللہ اعلم! ساتھ ہی اس نے اردو کو ہندی سے جدا بھی کیا، اور دوسری زبانوں کی ترقی کے لیے (مثلاً سندھی کے لیے) عرق ریزی سے کام کیا اور کروایا۔

اکثر سمجھا جاتا ہے کہ یہ سب انگریز کی سازش تھی۔ شاید ایسا نہیں تھا! شاید وہ ان کاوشوں سے مستقبل میں ابھرنے والے تضاد اور تصادم کا اندازہ بھی نہ کر سکتے ہوں!

بنیادیں، بہر حال بیتی ہوئی کتنی صدیوں نے ڈالی ہیں، جس کے باعث اردو بچے کچھے پاکستان کی قومی زبان ہے، رابطے کی زبان اور اسے پڑھنے والے لوگ چاروں صوبوں میں موجود ہیں۔ یہ اردو ڈکشنری بورڈ اور عبدالحق کی ''لغت کبیر'' اس کا ہی ایک چھوٹا سا حصہ ہے۔ جس میں ایک پوری تہذیب لفظ بہ لفظ محفوظ کر دی گئی ہے۔ اس کی بقا اور تسلسل کے لیے بیوروکریسی کی دیوار سے سر ٹکرانا یہاں تک کہ کوئی راستہ پیدا ہو جائے، سو ہمارے لیے بدا ہے۔

فعل متعدی ایسا فعل ہے جس کے لیے مفعول کی ضرورت ہوتی ہے جو فاعل سے گذر کر مفعول تک پہنچے، جیسے بلانا، دینا... یا اس ادارے کے وجود کو منظور کرنا! چند اور لوگوں کو بھی سیکھنا چاہیے۔ کم از کم ان اداروں کو چلانے کے قابل افرادی قوت تو میسر ہو سکے۔ اردو کے شاعروں اور افسانہ نگاروں کی تو بے شک کمی نہیں ہے لیکن اس زبان کے عالم، اسکالر، اب ڈھونڈے نہیں ملتے...وہ اب ختم ہو چکے ہیں، چند بوڑھوں کے علاوہ (تعداد میں چار یا پانچ) نئی نسل سے اردو کے جامع اسکالر غائب ہیں، وقت کا یہ کتنا سنگین مذاق ہے! ●●

فکشن کی تنقید کا المیہ

اول تو فاروقی کو افسانے سے ہمدردی نہیں، کیوں کہ یہاں ان کا رویہ مخالف وکیل کا ہے۔ لہٰذا وہ افسانے کی صنفی خصوصیات یعنی تشکیلی عناصر تک کو اس کی کم زوریاں ثابت کرتے ہیں۔ عورت کی بایولوجیکل خصوصیت کو اس کی مجبوری اور بالآخر اس کی کمزوری ثابت کرنے والے وہی لوگ ہوتے ہیں جو اس کا استحصال کرنا چاہتے ہیں۔ آپ ہی کہیے، ایسے لوگوں کے دلائل کا کیا جواب ہوسکتا ہے؟

وارث علوی

طیراً ابابیل

فهمیده ریاض

نئے ہفتے کا پہلا دن سب سے مشکل تھا۔ دفتر میں چھ افراد پر مشتمل ایک پوری ٹیم اس کی منتظر تھی۔ نئی ڈکشنری کا پراجیکٹ شروع ہو چکا تھا۔ افسر خاتون سے فرمائش کی گئی تھی کہ پہلے وہ نئی ڈکشنری کے ''اصولیات تالیف'' بتائے۔

''اصولیات تالیف، یا خدا!'' اس نے دل ہی دل میں سر پیٹ کر کہا تھا۔ ''میرے فرشتوں کو بھی کسی نئی، یا پرانی ڈکشنری کے اصولیات تالیف کا بھلا کیا پتہ؟''

''پرانی ڈکشنریوں کے اصولیات پڑھ لیجیے۔'' اس نے کہا تھا۔

''لیکن یہ تو نئی ڈکشنری ہے۔ یہ مختلف ہوگی، یہی تو ہمارا دعویٰ تھا، اسی پر تو پراجیکٹ ملا ہے۔''

عورت نے اپنے پیٹ کی طرف دیکھا جو بہر حال قمیص سے ڈھکا ہوا تھا۔ ''یا پیٹ!'' اس نے سوچا۔ ''تیری خاطر میں نے ڈکشنری بنانے کی ملازمت کر لی۔'' یہ ملازمت اسے ایک اچھی انگریزی میں لکھی ہوئی درخواست کی بنا پر دی گئی تھی، بلکہ دے ڈالی گئی تھی۔ اس احتمال کے ساتھ کہ اردو تو اسے خوب آتی ہی ہوگی۔ پیٹ پوجا کے چکر میں انے کبھی ایک بائی لنگوئل ڈکشنری پر تھوڑا سا کام بھی کیا تھا۔ لیکن اردو کی ڈکشنری! یا اللہ! یہ تو ایک بالکل دوسری دنیا تھی۔

''ہم جو دعویٰ کیا ہے، یعنی دعوے کی جو تفصیل ہے، اسے پڑھ کر اس کے مطابق بنانا شروع کر دیجیے۔ دس بارہ صفحات کے بعد دیکھیں گے کہ ہم نے کیا کیا ہے۔ وہی ہمارے اصولیات ہوں گے۔ پھر وہ ہم لکھ لیں گے۔'' اس کے دماغ نے تیزی سے کام کرتے ہوئے اسے سجھایا تھا۔ یہی بات اس نے ٹیم کو بتا دی تھی۔ انھوں نے سو پچاس صفحات پر کام کر کے نئی ڈکشنری کے چار صفحے بنا ڈالے تھے۔ اور آج... آج اسے ان پر بات چیت کرنی تھی۔ ڈسکشن... جو دراصل بحث نہیں ہوتا۔ بحث کا کیا سوال؟ تبادلۂ خیالات؟ ایک بنائی ہوئی ترکیب جو دراصل اس کے کلچر میں نہیں ہوتا۔ مخالفت ہوتی ہے، جو بحث بنتی ہے اور پھر اس کے بعد ہوتی ہے لڑائی۔ ہاہاہا۔ عورت نے سوچا تھا۔

چہرے کو ٹشو پیپر سے صاف کرتے ہوئے چائے کی پیالی کا پہلا گھونٹ بھرتے ہوئے اس نے سوچا تھا۔ اگر میں آج نہ آتی؟ شہر میں ہر طرف قتل کی وارداتیں ہو رہی تھیں۔ جانے کب سے چل رہا تھا یہ سلسلہ؟ عاشورہ کے روز خودکش دھماکوں سے تعزیتی جلوس میں چالیس سے زیادہ مرد عورتیں بچے جاں بحق ہوئے، یہ کوئی مہینہ بھر پہلے کی بات تھی۔ اس کے بعد ہر روز منتخب افراد کو گولی مار کر ہلاک کرنے کا سلسلہ چل نکلا تھا۔ رات اس کے ایک دوست نے فون پر کہا تھا کہ شہر میں افواہ گردش کر رہی ہے کہ کل وارداتیں پوری شدت سے ہوں گی اور یہ کہ وہ احتیاط کرے۔ صبح عورت احتیاطاً تھوڑی دیر بستر میں لیٹی رہی تھی، پھر عاجز آ کر اٹھ کھڑی ہوئی تھی۔ خودکش دھماکوں اور ٹارگٹ کلنگ کا سلسلہ تو ختم ہونے والا نظر آتا نہیں تو پھر کیا ہاتھ پیر توڑ کر گھر بیٹھ جایا جائے؟

باہر سے پھیری والے کی آواز آ رہی تھی، ''لے لو آلو، مٹر، ٹماٹر، گاجر''۔ آخر یہ کیوں نہ ڈرا؟ اس نے سوچا تھا۔ سبزی منڈی سے ٹھیلہ بھر کر آیا ہوگا۔ کراچی کے شہری سرعت سے ناگہانی موت کے امکان کے عادی ہو گئے تھے اور اپنے اپنے کام سے لگے رہے تھے۔ پس وہ بھی منھ پر چھپکا مار کر دفتر آ گئی۔

تو ایسے بسم اللہ! اس نے ٹیم کے ارکان سے کہا جو اس کے دفتر میں آ چکے تھے۔ ان کے چہروں پر ہمیشہ ایک دھندسی چھائی رہتی تھی جیسے وہ کوئی خواب دیکھ رہے ہوں۔ صرف کبھی کبھی ان کی آنکھوں میں ایک چمک کا شرارہ نظر آتا تھا۔ ان میں زیادہ تر باریش تھے۔ عورت کے سامنے سیاہ اور کھچڑی، گھنی اور پتلی داڑھیوں کا ایک جال سا پھیلا ہوا تھا۔ ڈسکشن کرنے کے لیے وہ گویا اپنے زمین دوز تہہ خانے سے نکل کر آئے تھے۔

''تو چلیے، بسم اللہ۔ الف مقصورہ'' اس نے بہ آواز بلند کہا اور سوچا کہ اس الف سے کوئی قصور ہوا ہوگا۔ جب کہ الف ممدوحہ نے بڑے اچھے کام کیے ہوں گے جس کی وجہ سے اس کی حمد و ثنا ہوتی ہے۔ اس کامیاب خیال پر وہ بے حد خوش ہوئی تھی۔ تب ٹیم کے ایک ممبر نے کہا، ''ممدوحہ نہیں ممدودہ۔ حائے حطی نہیں اس لفظ میں۔''

''نہیں ہوگی...'' اس نے شرمندہ ہو کر کہا۔ سب سے پہلے وہ ''اب'' تک پہنچے۔

''ماخذ لکھ رہے ہیں نا؟'' اس نے پوچھا۔

''جی ہاں۔ سب سے پہلے لکھ رہے ہیں۔''

اب کے آگے درج تھا، ''قدیم آریائی۔''

''قدیم آریائی؟ یعنی سنسکرت سے بھی پرانا؟'' عورت نے حیرت سے کہا۔

کمرے میں موجود سب لوگ مبہوت ہو کر 'اب' کو دیکھتے رہے۔ اس کا اولین تلفظ ''اوُ'' سامنے لکھا تھا۔ ہزاروں برس سے یہ ہندوستانیوں، اور اب پاکستانیوں کے ساتھ لگا چلا آ رہا تھا۔ حیرت انگیز 'اب'! ماضی کے سارے ملبے کو چیرتا پھاڑتا، طوفانوں، زلزلوں، آتش زنی سے بچ نکلتا۔ جب کہ پہاڑ ڈھے گئے تھے اور ''اب'' باقی تھا۔ کسی قدیم، دھندلائے ہوئے، مدفون ماضی کی یادگار... ''میں تھا... میں ہوں'' کہتا ہوا۔ کون کہتا ہے پتھر آدمی سے زیادہ دیرپا ہیں؟ انھوں نے سوچا تھا۔ پتھر ٹوٹ گئے ہیں، آدمی کے نطق سے بنا لفظ باقی

ہے۔ یہ کہاں تک ہمارے ساتھ چلے گا، کون کہہ سکتا ہے؟ تہذیبیں مٹ جائیں گی، خاک ہو جائیں گی۔ ہوسکتا ہے ''اب'' کپڑے جھاڑ کر نئے آنے والوں، نئے لوگوں کی زبانوں پر دوبارہ دوڑتا پھرے، شاید وہ شکل بدل لے۔

''اب''! جس کے بارے میں کسی نے سوچا بھی نہ ہوگا۔ دن میں سیکڑوں بار تو اسے کہتے ہوں گے۔ اس قدر قدیم ''اب'' کی خاطر وہ انجانے میں احتراماً چند لمحے خاموش رہے، پھر عربی کے ''ابّ'' اور ''ابّ وجد'' کو جھک جھک کر آداب وتسلیمات کرتے آگے بڑھے۔

''ابتہاج آپ نے نہ ڈالا؟'' افسر عورت نے پوچھا۔

''نہیں۔'' انھوں نے کہا۔

''گڈ'' عورت نے کہا۔ ''یہ لفظ اب اردو میں کوئی استعمال نہیں کرتا، لیکن پھر ابتسام کیوں شامل کرلیا؟

داڑھیاں مسکرائیں، مگر خاموش رہیں۔

''میرے خیال میں اس کی ضرورت نہ تھی۔'' ایک نے کہا۔

''تھی! تھی؟'' دوسرے نے کہا۔ ''دیکھیے جب لوگ بچے کا نام رکھنے کے لیے ڈکشنری دیکھیں گے تو... یہ الفاظ تو ہونے چاہئیں۔''

''بچے کا نام رکھنے کے لیے وہ ہماری بڑی والی ڈکشنری دیکھ لیں۔'' عورت نے خیال آرائی کی۔ اب اسے لگ رہا تھا کہ ابتہاج اور ابتسام دو چھوٹے چھوٹے بھائی ہیں۔ دو ننھے منے کھلنڈرے بچے جو کسی گیند کے پیچھے لڑکھڑاتے ہوئے دوڑ رہے ہیں اور اس نئی ڈکشنری میں داخل ہو گئے ہیں۔

اپنے بے قابو تصور کو لگام ڈال کر عورت نے کہا۔

''دیکھیے، رول آف دی تھمب یہی رکھیں کہ جو الفاظ ۱۹۰۱ سے اور اس کے بعد چھپی ہوئی کتابوں میں موجود ہیں، بس وہی رکھیں گے۔''

بات یہ تھی کہ یہ ادارہ باوا آدم کے زمانے سے اردو میں استعمال ہونے والے الفاظ کی ایک بائیس جلدوں والی ڈکشنری پہلے ہی بنا چکا تھا۔ اب منصوبہ یہ تھا کہ ایک مختصر ڈکشنری بنائی جائے جو محققوں کے علاوہ دوسروں کے بھی کام آسکے۔ منصوبہ ایک جلد کی ڈکشنری کا تھا، لہٰذا کثیر تعداد میں تراکیب اور الفاظ تو چھوڑنے ہی تھے۔ انھوں نے یہ دعویٰ بھی کیا تھا کہ ڈکشنری کو بالکل جدید طرز پر بنایا جائے گا۔ یعنی جیسے انگریزی، فرانسیسی وغیرہ کی جدید ڈکشنریاں ہوتی ہیں۔ دعوے میں ''یوزر فرینڈلی'' قسم کے الفاظ بھی لکھے گئے تھے۔

جب اس نے یہ تجویز رکھی تھی کہ یہ جنرل آئیڈیا لینے کے لیے کسی قسم کے الفاظ کو چھوڑا جا سکتا ہے، ٹیم کے سب ممبران (اور وہ خود) انگریزی کی قدیم ترین اور جدید ترین ڈکشنری کے دس بارہ صفحات کا تقابلی مطالعہ کریں تو ان میں سے ایک نے لال پیلا ہوتے ہوئے اور اکبر کی طرح غیرت قومی سے زمین میں گڑتے ہوئے کہا تھا۔

''گویا ہم ان کی نقل کریں؟ مکھی پر مکھی ماریں؟''

''تو پھر آپ کوئی راستہ بتائیں؟'' عورت نے کہا تھا۔

چھ کارکنوں نے چھ راستے بتائے تھے۔ حاصل ان کا یہی تھا کہ کوئی لفظ چھوڑا نہیں جا سکتا۔ انھیں تمام الفاظ سے شدید جذباتی لگاؤ ہو چکا تھا۔ گفتگو کا حاصل یہی تھا کہ پرانی ڈکشنری کو پورے کا پورا دوبارہ لکھ ڈالا جائے۔

تو یہ خاتون ان سے کچھ کم جذباتی نہ تھیں، لیکن پریکٹیکل ہونا بھی تو کوئی چیز ہے دنیا میں۔ ''ہم نقل نہیں کر رہے ہوں گے، لیکن سیکھنے کے لیے اِدھر اُدھر دیکھنا بھی تو پڑتا ہے۔'' اس نے بیچارگی سے کہا تھا۔ پھر اسے ایک کارگر مثال یاد آئی تھی۔ ''آپ ہمارے ایٹم بم ہی کو دیکھ لیجیے۔ کیا اس کا نسخہ ہالینڈ سے نقل کر کے ایک کاغذ کا کارتوس بنا کر پاکستان اسمگل نہیں کیا گیا تھا؟ اور اب دیکھیے کہ اس نقل کے باعث ہم کیا سے کیا ہو گئے ہیں۔ مجال ہے کہ دشمن میلی آنکھ سے اب ہمیں دیکھے۔''

''وہ اور بات تھی اور یہ اور بات ہے۔'' انھوں نے کہا۔

اس بات سے وہ انکار نہیں کر سکی تھی۔ بات تو واقعی وہ اور تھی، یہ اور ہے۔

''ہندوستانیوں کو ہی لیجیے۔'' اس نے انھیں راضی کرنے کی کوشش جاری رکھتے ہوئے کہا تھا۔ ''مار روسیوں کے ٹینکوں وغیرہ کو نقل کر کر کے دھڑا دھڑ ٹینک بنا رہے ہیں۔ بنا رہے ہیں کہ نہیں؟''

اس مثال سے وہ زیادہ متاثر ہوئے تھے۔ جو کچھ دشمن کرتا ہے، وہ کرنا مباح بلکہ عین شریعت ہے کہ اصول کے مطابق وہ انگریزی ڈکشنریاں پڑھنے پر آمادہ ہو گئے تھے اور پھر تو کام تیزی سے چل نکلا تھا۔

اچانک انھیں ایک زوردار دھماکے کی آواز آئی۔ سب کے سب چونک پڑے۔ ''یہ... یہ کیا ہوا؟'' چند لمحوں بعد عورت نے کہا۔

''کچھ نہیں۔'' دروازے پر کھڑے نائب قاصد نے بتایا۔ ''ایک دروازہ ذرا زور سے بند ہو گیا۔''

''اُفوہ!'' انھوں نے کہا۔ ان کی جان میں جان آئی۔ وہ خوب ہنسے۔ انھوں نے پانی پیا، جب ان کے بلیوں اچھلتے دل قرار پر آئے تو عورت نے سب کے لیے چائے منگوائی۔ اب وہ آگے چلے۔

''ابابیل'' سے وہ سرسری گذر رہے تھے کہ عورت کو اچانک خیال آیا۔ نہ جانے کب سے اس کے ذہن میں ایک خلش سی تھی جو اس کہہ ڈالی۔

''دیکھیے انگریزی ڈکشنری میں ہر پرندے، پھول، درخت وغیرہ کے ساتھ لاطینی میں اس کی اصل نسل وغیرہ درج ہوتی ہے۔ ہمارا دعویٰ ہے کہ ہم بھی ڈکشنری استعمال کرنے والے کو کسی بھی لفظ کی بہترین معلومات دیں گے۔ کیا ہم یہ سائنسی توضیح ان ناموں کے ساتھ شامل نہیں کر سکتے؟''

''سائنسی توضیح کہاں سے لائیں؟'' انھوں نے کہا۔

''پلاٹس میں دیکھیے۔'' کسی نے مشورہ دیا۔ پلاٹس میں ''ابابیل'' کا چھوٹا سا مطلب Swallow لکھا تھا۔ اس کی سائنسی توضیح جدید انگریزی ڈکشنری میں موجود تھی، کوئی لاطینی نام تھا۔

عورت سوچ میں ڈوبی بیٹھی تھی۔ اس نے کہا، ''بھائیو! یہ کوئی انگریزی چڑیا ہے۔ زمین کے مختلف حصوں میں ایک سے چرند پرند نہیں ہوتے۔ ہندوستانی ابابیل وہ نہیں ہوسکتی جو انگلستان کے مرغزاروں میں اڑتی پھرتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ ان کا کوا کچھ اور ہے اور ہمارا کوا کچھ اور... میں نے خود دیکھا ہے۔''

''تو نسل میں جو فرق ہے، جغرافیائی... وہ ہمیں بتانا چاہیے نا۔'' اس نے آنکھیں پھیلا کر کہا۔

وہ ''ابابیل'' کے مختلف اندرجات غور سے دیکھنے لگی، یہ دیکھ کر اسے خوشی ہوئی کہ توضیحات میں قرآنی آیت کا ذکر تھا کہ اردو میں ابابیل کی تقریباً مقدس حیثیت ہے کہ کنکریوں کی بارش سے اس نے ابرہہ کے لشکر کو مجروح کر دیا تھا جو خانۂ کعبہ پر یورش کرنے کے ارادے سے نکلا تھا۔ ''ابابیل'' کا ماخذ عربی درج تھا۔

''گڈ'' اس نے کہا۔ ''یہ اہم توضیحات ہیں، انھیں ضرور شامل ہونا چاہیے۔''

وہ سب داڑھیوں میں مسکرائے۔ انگریزی میں Swallow کے ساتھ ضرب المثال لکھی تھی۔

''ون سوالوڈز ناٹ میک سپرنگ''۔ یہ پڑھ کر انھوں نے کہا۔ گویا بہار کے آغاز میں یہ پرند آتے ہوں گے۔ یوں سمجھیے کہ سردیوں کے اختتام پر... دیکھیے یہ ہم نے بھی لکھا ہے۔ اس کا نام ''ابابیل کوچی'' ہوتا ہے، یعنی جو آتا ہے اور پھر چلا جاتا ہے۔

عورت نے ''ابابیل کوچی'' کے معنی دیکھے۔ ''سیاہ پرند، جس کے پر دولخت ہوتے ہیں اور گردن پر سرخ ڈوری ہوتی ہے۔ یہ سردیوں کے آغاز پر شہروں میں آتا ہے۔''

''لیکن انگریزی پرندہ سردیوں کے آغاز میں نہیں، گرمیوں کے آغاز پر آتا ہے۔''

عورت نے غور کرتے ہوئے کہا۔ یہ دو مختلف پرندے معلوم ہو رہے ہیں۔ ان کے عادات و خصائل جدا ہیں۔ ''سیر الطیور میں کوئی نسل نہیں دی گئی۔'' ان میں سے ایک نے کہا۔

''وہ جو دس بارہ برس پہلے ایک انگریز نے کتاب لکھی تھی، 'پاکستانی پرندے'، وہ ہے لائبریری میں؟''

''وہ تو نہیں ہے۔''

''تو فوراً منگوا لیجیے۔ مفید معلومات ملیں گی، بلکہ درختوں، پھولوں کے بارے میں جو نئی کتابیں شائع ہوئی ہیں، وہ سب بھی منگوا لیجیے۔'' پھر اس نے بڑبڑاتے ہوئے کہا۔ ''سب انگریز کم بختوں نے لکھی ہوں گی وہ بھی۔'' پھر اسے یاد آیا، ''وہ جو ایک برڈ واچر ہیں انڈیا میں... کافی مشہور... تو انھوں نے کوئی کتاب لکھی ہو تو منگوا لیں۔''

انڈین کے نام سے ان کے چہروں پر تذبذب پھیلنے لگا۔

''بھئی وہ مسلمان ہیں۔'' عورت نے تسلی دی جس کا خاطر خواہ فائدہ ہوا۔

''ویسے نام ان صاحب کا کیا تھا؟ خیر نیٹ سے نکال کر بتا دوں گی۔'' عورت نے سوچتے ہوئے کہا۔ اس کے نیٹ کے استعمال پر یہ ٹیم مرعوب رہتی تھی۔ اس بات سے عورت کو بہ یک وقت اطمینان، افسوس اور شرمندگی ہوتی رہتی تھی۔

ابابیل کے ضمن میں آ گے ''ابابیلیہ'' بھی تھا۔ ایک ایسا کبوتر جس کے پر اور دم ابابیل سے مشابہ

اور ہم رنگ ہوتے ہیں۔

''ہم مم مم...'' عورت نے کہا۔ ''بہت خوب!'' لیکن اب اس کے دماغ میں مزید جغرافیائی الجھنیں آ چکی تھیں۔ اس نے کہا، ''ہندوستانی پاکستانی پرندے... ضروری نہیں کہ عرب سرزمینوں پر بھی ہوں یا بلکہ نہیں ہوتے۔ یہ ہمارے جنگلات کے باسی ہیں۔ اچھا دیکھتے ہیں عربی ڈکشنری میں ابابیل کے لیے کیا لکھا ہے؟''

عربی ڈکشنریاں لائبریری سے فوراً منگوائی گئیں۔ دس پندرہ منٹ کی ورق گردانی کے بعد بھی کمرے میں سناٹا تھا۔ لغت نویسوں کے چہروں پر عجب پریشانی طاری ہو چکی تھی۔

''کیوں؟ کیا لکھا ہوا ہے؟'' عورت نے پوچھا۔

''لفظ تو ہے۔ یہ ''بیل'' کی جمع ہے۔ اور ''بیل کا مطلب ہے گروہ یا جھنڈ، پرندوں، چوپایوں کا۔''

''اور وہ جو قرآن شریف میں ہے کہ...'' عورت نے ہکلاتے ہوئے آیت یاد کی۔

''وہی... طیراً ابابیل۔''

''جی ہاں!'' ایک عربی داں لغت نویس نے کہا۔ ''یعنی پرندوں کا جھنڈ۔''

''اور قرآن میں یہ نہیں ہے کہ وہ کون سے پرندے تھے؟'' عورت نے مزید حیران ہو کر پوچھا۔

''جی نہیں... یہ نہیں بتایا گیا ہے۔ عربی لغات کی روشنی میں تو بات واضح ہے۔''

چند منٹ کمرے میں خاموشی رہی۔ لغت نویس اور ان کی افسر عورت ساکت و صامت، حیرت اور کچھ مایوسی میں غرق تھے۔ آخر افسر عورت نے گہری سانس بھر کر کہا۔

''اور میں... ساری عمر سمجھتی رہی کہ وہ ابابیلوں کا لشکر تھا جس نے ابرہہ کی فوج پر کنکریاں برسائیں۔''

''صرف آپ ہی نہیں، آپ کے ابّ وجد اور ان کے ابّ وجد نے بھی ایسا ہی سمجھا۔'' کسی نے چپکے سے اس کے کان میں کہا، ''جب غیر عربوں نے قرآن کریم پڑھا تو ابابیل کو ایک چڑیا سمجھا۔ تیرہ چودہ برس پہلے پھر انھوں نے ایک خوش نما سیاہ پرند کو یہ نام دے دیا اور یقین کر لیا کہ کنکریاں برسانے والا پرند یہی تھا۔ وہ پرند... جو نہ صرف عرب میں نہیں، بلکہ کہیں بھی نہیں تھا۔ اس طرح ایک چڑیا کو یہ نام ملا اور وہ چڑیا ابابیل بن گئی جس نے کنکریاں برسائی تھیں۔''

عورت کو یاد آیا۔ اس نے تو ایک عرب مصنف کی انگریزی میں لکھی کتاب میں یہ بھی پڑھا تھا کہ ابرہہ کا لشکر دراصل چیچک کا شکار ہو گیا تھا۔

مکہ کے باسیوں نے ہاتھیوں کی طرح چیچک کو بھی پہلے نہ دیکھا تھا۔ وہ اس موذی مرض سے ناواقف تھے۔ انھیں بالکل ایسا نظر آیا تھا جیسے لشکر کے سپاہیوں کے جسموں پر ننھی ننھی کنکریوں نے زخم ڈال دیے ہوں۔ عربوں کے شاعرانہ تخیل نے اس بیماری کے اثرات کے لیے یہی تشبیہ تراشی تھی۔

ذہن میں تیرتی کتاب کی اس یاد کو اس نے پرے دھکیل دیا، وہ باریش لغت نویسوں کے سامنے یہ کفر کے کلمات نہ کہنا چاہتی تھی۔ وہ سمجھ چکی تھی کہ انسانی تخیل کس قدر اہم ہوتا ہے اور کتنا طاقت ور تخلیق کار!

مثال تو سامنے تھی۔ یہ تخیل ہی تو تھا جس کے باعث ابابیل ایک جیتا جاگتا پرند بن گیا جس کا رنگ سیاہ، دم اور پر دولخت ہیں اور جو ہندوستان اور پاکستان اور ترکی اور ایران میں رہتا ہے۔ وہی پرندہ، جس نے ابرہہ کے لشکر پر کنکریاں برسائی تھیں۔

''میں کچھ نہیں کہوں گی۔'' اس نے سوچا، ''نہ نہ بابا، میری توبہ! میرے باپ دادا کی توبہ۔'' اس نے دل میں کہا اور سوچا کہ توبہ ہمیشہ باپ دادا کی کی جاتی ہے، ابّ وجد کی نہیں۔ نہ جانے کیوں؟ معنی تو دونوں کے بالکل ایک ہیں۔ شاید ایک ترکیب دوسری ترکیب کا لفظی ترجمہ ہو۔ اس کے باوجود... اس کے باوجود کسی قدر باریک پھر بھی کتنا واضح فرق موجود تھا۔ باپ دادا سے ہم زیادہ بے تکلف ہیں۔ اس کی توبہ بلاتے رہتے ہیں۔

''چونکہ لفظ عربی ہے، لہٰذا ماخذ عربی ہی رہے گا۔'' ان میں سے ایک نے کہا۔

''درست'' عورت نے کہا۔

''لیکن ابابیل کو چی کا ماخذ کیا ہوگا؟ فارسی ترکیب ہے۔''

''ماخذ فارسی لکھ دیجیے۔ تراکیب کا ماخذ اگر اصل لفظ سے مختلف ہے تو وہ لکھا جائے گا، لکھ لیجیے اصولیات تالیف میں...''

وہ جلد ہی چار صفحوں کے اختتام تک پہنچ گئے۔ افسر عورت ان کے کام پر بے حد مسرور تھی۔ سو پچاس صفحات کو دو تین صفحوں میں اس طرح سمیٹنا کہ ہر ضروری لفظ شامل رہے، کوئی معمولی کارنامہ نہ تھا۔ انگریزی اور اردو انگریزی جدید لغات میں الفاظ کو دیکھتے رہنے کا فائدہ ہوا تھا۔ مثلاً اُبال میں وہ حرارت کے ایک خاص درجے کا ذکر شامل کر سکے تھے، جیسا کہ انگریزی ڈکشنری میں بوائل کے معنوں میں درج تھا جب کہ اردو کی پرانی ڈکشنریوں میں نہیں تھا۔ کہیں کہیں فونٹ کو گاڑھا کر کے، مختلف بریکٹوں کا استعمال کر کے، کوما اور سیمی کولن کا ہر لفظ کے معانی میں یکساں استعمال کر کے، انھوں نے معنی تخلیق کیے تھے جو صرف اسی ڈکشنری سے مخصوص تھے۔ (یہ ایک شان دار معنی آفرینی ہے، عورت نے سوچا تھا۔)

وہ پرانی ڈکشنری میں ادھر اُدھر بکھرے محاورات، ضرب الامثال اور تراکیب کو کھینچ لائے تھے اور ہیڈ ورڈ کے تحت درست ترتیب میں انھیں جما دیا تھا۔ عورت کی ترکیب کامیاب رہی تھی کیوں کہ تکنیکی اصولیات کیے ہوئے کام سے نکل رہے تھے۔ اس کامیابی پر عورت کو تعجب بھری خوشی ہو رہی تھی۔ ٹھیک ہی تو کہتے تھے چچا کارل مارکس، پیٹ بھرنے کے لیے کام کرنے سے انسان نے علم حاصل کیا۔ اس نے دل ہی دل میں مارکس کی تصویر کو پیار بھری نظروں سے دیکھا، جو اس کے دل ہی میں تھی۔ نوجوانی میں، اسے یاد آ رہا تھا، وہ مارکس اور اینجلز کی تصویریں اپنی امی کو دکھا کر کہا کرتی تھی ''دیکھیے یہ بھی صوفیا کرام ہیں۔ ذرا ان کی نورانی داڑھیاں دیکھیے۔'' امی ہنس کر اس سے کہتی تھیں، ''بکومت۔ یہ اور قسم کے لوگ ہیں۔''

اس کا بے چارگی سے ٹیم سے یہ کہنا، ''کون سا لفظ لینا ہے اور کون سا نہیں، بالآخر یہ فیصلہ آپ کو ہی کرنا پڑے گا''، سودمند ثابت ہوا تھا۔ اب وہ ہر لفظ میں گہری دلچسپی لے رہے تھے اور سچ تو یہی تھا کہ اس

کے سوا اور چارہ بھی کیا تھا؟ لفظوں کے بارے میں اگر حتمی فیصلہ افلاطون بھی آ کر صادر کرتا تو اسے بھی چیلنج کیا جا سکتا تھا، جب کہ افسر عورت کو افلاطونیت کا دعویٰ بھی نہ تھا۔ (یہ دعویٰ کرنے سے وہ بال برابر ہچکچاتی تھی۔)

عورت کو اپنی ٹیم پر بے حد پیار آ رہا تھا۔ کتنے ذہین، محنتی اور من موہنے ہیں یہ لوگ!

اس نے ڈکشنریاں اور کاغذات اپنی بڑی سی میز پر رکھنے کے لیے میز پر کھلے ہوئے اخبار کو تہہ کر کے ایک طرف رکھا جو سارا ٹارگٹ کلنگ خبروں سے بھرا پڑا تھا۔ دو تین دن سے میڈیا کے ذریعے یہ بھید نہیں کھل رہا تھا کہ کون کس کو مار رہا ہے۔ آیا شیعہ سنیوں کو یا سنی شیعوں کو قتل کر رہے ہیں یا مہاجر پٹھانوں کو یا سندھیوں کو یا سندھی یا پٹھان مہاجروں کو قتل کر رہے ہیں۔ یا یہ سب ایک دوسرے کو ہر قتل کے انتقام کے لیے گولی کا نشانہ بنا رہے ہیں۔ تیسری صورت یہ بھی ممکن تھی یہ کہ قتال خود ایجنسیوں کا کھیلا ہوا ایک تماشا تھا جو کسی خاص مقصد برآری کے لیے منعقد کیا جا رہا تھا۔ چوتھی صورت حال یہ بھی تھی کہ اس کے پیچھے کوئی غیر ملکی ہاتھ ہے۔ شاید یہ باہر والوں کو یہ باتیں بہت مضحکہ خیز لگیں لیکن انھیں کیا پتہ بھئی، کسی کو کیا خبر۔ یہاں کے حالات تو مدت سے بس ایسے ہی ہیں۔

کتابیں میز پر اوپر تلے رکھ کر، تشکر سے پر لہجے میں عورت نے کہنا شروع کیا۔

''سمجھ میں نہیں آتا، میں آپ لوگوں کی کیسے تعریف کروں۔ پہلے مجھے فکر تھی کہ پتہ نہیں جو ذمہ داری ہم نے لی ہے، جدید طرز کی ڈکشنری بنانے کی، آپ اسے پورا بھی کر سکیں گے یا نہیں؟'' پھر وہ جوش مسرت میں ان سے مذاق کرنے لگی، ''مثلاً میں تو آپ لوگوں کے حلیے سے خوف زدہ رہتی تھی۔ ڈرتی تھی کہ کہیں کوئی خودکش بمبار تو آپ میں نہیں؟''

وہ مسکرائے۔ انھوں نے کہا، ''وہی تو ہیں ہم لوگ۔'' اور اپنی کرسیوں پر جنبش کی۔

پھر نہ وہ کمرہ تھا اور نہ کمرے میں بیٹھے ہوئے لوگ۔ صرف ایک زوردار دھماکہ تھا جو شہر میں گونج رہا تھا۔ ڈکشنریوں کے پرخچے دور دور تک اڑ رہے تھے۔ تنہا ابتہاج اور اس کا چھوٹا بھائی ابتسام فضا میں اچھال دیے گئے تھے۔ ان کے ننھے منے کپڑوں پر بنے ہاتھی گھوڑوں کی تصویریں بھڑکتے ہوئے شعلوں خاکستر ہو چکی تھیں۔

ابّ وجد کے ہاتھ پاؤں جسم سے علیحدہ بکھرے پڑے تھے۔ ایک تصور سے حقیقت بن جانے والی ابابیلیں جھلس کر مر گئی تھیں۔ قدیم آریائی گھڑسوار 'اب' کا حال ابتر تھا۔ اس کا اشو یا اسپ الف ہو کر ہنہنا رہا تھا۔ بھڑکتے شعلوں سے اس کی آنکھیں خوف زدہ ہو کر پھیل گئی تھیں۔ اب کے قدیم بلم بھالے لٹوؤں کی طرح چکراتے دور دور تک منتشر ہو چکے تھے۔ اس کا حلق خوف سے خشک ہو گیا تھا۔ وہ بیٹھی ہوئی آواز میں مسلسل چلا رہا تھا۔

''اب کیا ہوگا؟ اب کیا ہوگا؟''

ایک اور زوردار دھماکہ... اور اب کی بار وہ بھی اپنے رہوار سمیت بھک سے اڑ گیا۔ ●●

دفتر میں ایک دن

فهمیده ریاض

فدوی کی گذارش ہے کہ بوجوہ رمضان المبارک از بتاریخ رمضان
بمطابق ۱۲ فروری تا ۲۷ رمضان المبارک قمری ہجری بمطابق تاریخ فلاں
عیسوی فدوی کو رخصت مکسوبہ عطا فرمادی جائے۔
احقر العباد
فلاں

اس مضمون کا ایک نامہ عورت کی میز پر پڑا تھا۔ اس نے حسب عادت پہلے تو اس میں جو کچھ لکھا تھا، اس کو ایک نظر میں سمجھنے کی کوشش کی لیکن سچ یہی ہے کہ اسے دوبارہ پڑھنا پڑا۔

''یہ رخصت مکسوبہ کیا ہے؟'' اس نے پوچھا۔

''جی Earned Leave'' ملازم لغت بورڈ نے انکسار سے کہا۔

''یہ چھٹی کی درخواست ہے کہ نکاح نامہ؟'' عورت نے کاغذ پر ''منظور'' لکھ کر دستخط جماتے ہوئے کہا۔ ''بس مہر معجّل کی کسر ہے۔'' پھر ہنس کر اضافہ کیا، ''ایک لمحے کو تو میں یہ بھی سمجھی تھی کہ گورنر سندھ جناب عشرت العباد نے کسی شادی کا دعوت نامہ بھیجا ہے۔'' پھر اس نے حسرت سے پوچھا، ''یہاں اسی زبان میں خط لکھے جاتے ہیں؟''

''جی! مدت سے''، جواب ملا۔ پھر مسکراتے ہوئے، ''دراصل ہم دفتر میں انگریزی کا استعمال پسند نہیں کرتے۔ جیسا کہ آپ واقف ہی ہوں گی، یہ ادارہ پاکستان میں نفاذ اردو کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ اور گو سرسید رحمت اللہ علیہ و حالی مدظلہ کی یہ آرزو پایۂ تکمیل تک نہ پہنچی لیکن اب... (معنی خیز وقفے کے بعد) آپ کے یہاں تقرر کے بعد تو امید از سر نو بیدار ہوگئی ہے۔''

حالی اور سرسید سے فوری طور پر منسوب اس آرزو پر کہ پاکستان میں اردو نافذ کردی جائے، عورت نے بمشکل ہنسی ضبط کرتے ہوئے اور آخری فرمائشی خوشامدانہ جملے کے جواب میں درخواست پر منظور

کے ساتھ ''بخوشی'' کا اضافہ کر کے بدبداتے ہوئے کہا۔

''اس امید کو آپ محوِ خواب ہی رہنے دیں تو بہتر رہے گا۔''

''کیا فرمایا؟''

''کچھ نہیں۔''

''پھر بھی...''

''میں کہہ رہی تھی کہ ماشا اللہ آپ کی اردو کتنی اچھی ہے۔''

وہ کانوں تک مسکرائے اور میز پر سے کاغذ اٹھاتے ہوئے بولے۔

''اجی صاحب میں کیا اور میری بساط کیا؟'' پھر انھوں نے اوپر دیکھ کر چھت میں لگے ہوئے پنکھے کی طرف انگشت شہادت سے اشارہ کر کے کہا۔

''یہ سب تمھارا کرم ہے آقا کہ بات اب تک بنی ہوئی ہے۔''

اتنا کہہ کر وہ غائب غلا ہوئے۔ پنکھا بہر حال فوراً بند ہوگیا، کیوں کہ بجلی چلی گئی تھی۔ ایک نائب قاصد کمرے میں داخل ہوا۔ اس نے تمام کھڑکیاں کھول دیں۔ گرم ہوا کے تیز جھونکوں نے میز پر رکھے کاغذ تتر بتر کر دیے۔ عورت نے دونوں ہاتھ باندھ کر گود میں رکھے، ٹوٹی ہوئی صدارتی کرسی پر احتیاط سے ٹیک لگائی اور پھر خیالوں میں اداسی سے غرق ہوگئی اور کھڑکی سے در آتی روشنی کی چوڑی پٹی میں ناچتے گرد و غبار کے ذروں پر نظریں جما دیں۔

''نفاذ اردو!'' وہ سوچ رہی تھی۔ ''بروزن نفاذ مارشل لا یا نفاذ ختم نبوت''۔ اس پر پھر ہنسی کا دورہ پڑا۔ گذشتہ ہفتے وہ لاہور میں ایک قدیم مسجد، مسجد وزیر خان دیکھ کر آئی تھی جس کے شکستہ حال Entrance پر جس کے بارعب نیلے اور زمردیں نقش و نگار بتاتے تھے کہ کبھی وہ کتنی جمیل و جلیل رہی ہوگی، بڑا سا بینر دیکھا تھا۔ ''اجتماع برائے نفاذ ختم نبوت''۔ بالکل یوں معلوم ہو رہا تھا کہ شہر کے کونوں کھدروں سے لاتعداد نبوت کے داعی نکل پڑے ہیں۔ ایک وبا سی پھیل گئی ہے جس کا فوری انسداد بے حد ضروری ہے۔

''یہ سب قادیانیوں کی منڈیا رگڑنے کے لیے...'' تب اس نے افسوس سے سوچا تھا۔ اور بچارے قادیانی کیا کہتے ہیں... ایسا سننے کی کسی کو فرصت نہیں۔ کبھی اسکول کے زمانے میں ایک قادیانی لڑکی اس کی ہم جماعت تھی۔ وہ خوش بخت اس قدر روزہ نماز کی پابند تھی کہ اس سے کبھی دوستی نہیں ہوسکی تھی۔ وہ روزہ نماز سب بیکار۔ افسوس!

بہر حال اسے نفاذ اردو کا ذرہ برابر شوق نہ تھا۔ اس موضوع پر وہ اکثر خاموش ہی رہتی تھی یا کبھی کہہ بھی دیتی تھی، ''انگریزی میں کیا ہرج ہے؟ کیوں بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈالتے ہیں؟ پاکستان کی اپنی زبانیں بھی ہیں۔ اور ویسے تعلیم کے لیے اعلیٰ درجے کی کتابیں نہ اردو نہ سندھی، نہ پنجابی، پشتو، سرائیکی یا بلوچی میں ہیں۔ ایک میڈیکل ہی کو لیجیے۔ انگریزی کے سوا کون سی زبان میں ایم۔ بی۔ ایس ہی کے درجے کی کتابیں پڑھائیں گے ہم؟ اس سے آگے اسپیشلائزیشن کی تو دور کی بات ہے۔ علم اچھا اور ضروری ہے

ہمارے بچوں کے لیے، خواہ کسی بھی زبان میں ملے۔ خواہ مخواہ کی بغیر سوچے سمجھے نعرہ بازی۔ خوشامد اور حد درجہ مبالغہ۔ یہ سب بھی اردو کا حصہ سمجھا گیا ہے یہاں، جب کہ یہ سچ نہ تھا۔ اردو میں تو فیض احمد فیض تھے اور عصمت چغتائی... راشد اور میراجی... منٹو... اس زبان کا ادب باغیوں سے بھرا پڑا تھا۔ کم از کم عورت تو اسی کو اردو جانتی تھی۔ اردو میں ''انقلاب زندہ باد'' برصغیر کی بیش تر زبانوں میں رچ بس گیا تھا یا شاید خوشامد صرف اردو کا حصہ نہیں، قومی مزاج بن چکا ہو۔ اسے یاد آیا تھا، اسلام آباد میں فنانشل ایڈوائزر سے ملنے اس کے ساتھ سندھ مدرسہ کی پرنسپل بھی گئی تھیں۔ دونوں کی درخواست ایک ہی تھی کہ اداروں کے وجود کو تسلیم کرایا جائے جو ۱۹۸۶ سے مرکزی کھاتوں سے غائب ہیں۔ سندھ مدرسہ کی پرنسپل لیاری کی ایک مہذب اور تعلیم یافتہ خاتون تھیں جنھوں نے زندگی کے پچیس تیس برس اسی مدرسے میں تدریس کرتے ہوئے بتائے تھے لیکن فنانشل ایڈوائزر سے وہ کس طرح بات کر رہی تھیں! جب انھوں نے کہا، ''جناب ہم آپ کے بال بچوں کو دعائیں دیں گے۔ اللہ سائیں آپ کا اقبال ہمیشہ بلند رکھے۔'' تو عورت غم و غصے سے مبہوت ہو کر رہ گئی تھی۔ اپنے ادارے کے لیے اس کے منھ سے ایک لفظ بھی نہیں نکل سکا تھا۔ افسوس اور شرمندگی کی طاقتور رو نے اس کے دل کو جکڑ لیا تھا۔ بار بار ایک ہی خیال ذہن میں گردش کر رہا تھا، ''بھکاری بنا کر رکھ دیا ان کو۔''

''بھکاری!'' کیا فنانشل مشیر کو یہ سن کر شرمندگی ہو رہی تھی؟ ایسا ان کے چہرے سے ظاہر نہ تھا۔ شاید انھیں یہ سب سننے کی عادت پڑ چکی تھی۔

عورت نے کرسی پر پہلو بدلا تو کرسی ٹیڑھی ہو کر گرنے لگی۔ عورت نے سنبھل کر کرسی کا توازن ٹھیک کیا۔ یہ ٹوٹی ہوئی تھی، اسے بدل دیا جانا چاہیے تھا یا اس کی مرمت کی جانی چاہیے تھی۔ لیکن ایک تو عورت کو اس کی فرصت نہیں مل سکی تھی اور دوئم یہ کہ مرمت اور فرنیچر کی مد میں جو رقم تھی، اسے دوسری مدوں میں منتقل کرنی کی درخواست دے دی گئی تھی تاکہ ادارہ بجلی اور ٹیلی فون کا بل ادا کر سکے۔

ری اپیروپری ایشن یعنی منتقلی رقوم کی فائل مہینے بھر پہلے فنانس کے ڈپٹی ایڈوائزر کو بھیجی جا چکی تھی لیکن ہنوز جواب نہیں آیا تھا۔ دفتر کے اسٹاف نے اس سے کہا تھا کہ یہ تو روٹین کا معاملہ ہے۔ گذشتہ برس اس میں دو ایک دن سے زیادہ نہیں لگے تھے۔ پچھلی بار جب وہ اسلام آباد گئی تھیں تو سیکشن افسر کے کہنے پر وہ ڈی ایف اے سے ملنے بھی گئی تھی۔

''ان سے ملنا بہت ضروری ہے۔ رقوم کی تمام فائلیں ان کے دستخطوں ہی سے چلتی ہیں۔''

''لیکن ادھر آپ مجھ سے کہتے رہتے ہیں کہ میں اپنے سے ایک نمبر بھی نچلی گریڈ کے آفیسر کو خط تک نہ لکھوں۔ دفتر کے کسی دوسرے افسر سے لکھواؤں ورنہ میں وزارت کے پروٹوکول خراب کر رہی ہوں۔ اب آپ کہتے ہیں کہ ان سے ملوں۔''

''اوہو بھئی ان سے تو سب ملتے ہیں۔'' خوش مزاج ہنس مکھ سیکشن افسر نے کہا۔ ''خزانے کی چابی ان کے ہاتھ جو ہوئی۔ اور میڈم، انھیں کوئی تحفہ بھی دینا چاہیے۔ کوئی ڈائری، مٹھائی شٹھائی...''

سو وہ وزارت کی راہداریوں کی بھول بھلیوں میں بھٹکتی ان کے دفتر تک جا پہنچی تھی۔ اتفاق سے

افسر کمرے میں موجود مل گئے تھے۔ کسی ''میٹنگ'' میں نہیں گئے ہوئے تھے۔ (چائے پینا، گپ مارنا، کسی ذاتی کام سے باہر چلے جانا، ان سب کو وزارت کی اصطلاح میں ''میٹنگ'' ہی کہا جاتا ہے۔) تو افسر صاحب وہاں تھے۔ سانولے رنگ میں زردی کھنڈی تھی۔ پتہ مار کر برسوں کام کیا تھا تو پتے نے احتجاجاً سبز رنگ اختیار کر لیا تھا۔ اپنی اہمیت سے نہایت واقف، وہ تمکنت سے کرسی پر فروکش رہے اور دوسری فائلیں دیکھنے میں منہمک۔ دس منٹ گذرے... پھر بیس منٹ۔

''ج ن اب...'' عورت نے گھبراہٹ میں خود کو ''جناب والا'' کہنے سے باز رکھا، مبادا وہ اس نازک پروٹوکال کا ناس ہی نہ پیٹ دے جس کے بغیر یہ دفتری نظام نہیں چل سکتا، حالاں کہ صورت حال بالکل ایسی ہی تھی کہ ڈی ایف اے کے در پر وہ کسی سائل کی شکل میں ہی پہنچی تھی۔

''مسٹر فلاں''، اس نے پھر بھی ممکنہ حد تک متانت مجتمع کر کے کہا، ''ہماری فائلیں...''

''ہوں ہوں!'' ڈی ایف نے اس کی بات کاٹی۔ ''بڑا ارجنٹ میٹر ہے اس وقت میرے سامنے۔ وزیر اعظم کی معاون خصوصی کا ٹیلی فون آیا ہے۔ پرسوں انھوں نے کانفرنس کے لیے لاہور جانا ہے تو سارا انتظام تو مجھی کو کرنا ہوا ناں۔''

پھر وہ پے در پے متعدد فون کرنے لگا جن میں وہ مختلف شعبوں کو کچھ اور شعبوں سے رابطہ کر کے معلومات حاصل کرنے اور پھر اسے اطلاع دینے کی ہدایات دے رہا تھا۔

اس کے بعد وہ کسی دوسری فائل کی ورق گردانی کرنے لگا۔

اب تک اس دفتر میں آئے عورت کو تقریباً ایک گھنٹہ ہو چکا تھا۔ اس نے کہا۔

''میں کافی دیر سے یہاں بیٹھی ہوں اور کچھ کہنا چاہتی ہوں۔ میں اب چلی جاؤں گی۔''

افسر ہذا نے پورے اطمینان سے فائل سے سر اٹھا کر کہا۔

''محترمہ! آپ جب چاہیں یہاں تشریف لا سکتی ہیں، یو آر موسٹ ویلکم۔''

''ہماری فائلیں...'' عورت نے کہنا شروع کیا۔

''ایک نئی افسر آئی ہیں۔ سنا ہے بڑی سخت ہیں۔ آپ ان سے بھی مل لیجیے۔''

اب عورت کے صبر کا پیمانہ بالآخر لبریز ہو ہی گیا، اس نے کہا۔

''میں یہاں مختلف کمروں میں بھٹکنے کے لیے نہیں آئی ہوں۔ آپ نے مجھے فائلوں کے بارے میں ایک بات بھی نہیں کی ہے جو میں کوئی وضاحت کر سکتی۔''

ڈی ایف اے نے گھڑی دیکھی اور کھڑا ہو گیا۔

''اب مجھے ایک میٹنگ میں جانا ہے۔'' اس نے کہا اور اسے کرسی پر بیٹھا چھوڑ کر اپنے دفتر سے باہر جانے لگا۔ عورت ہونقوں کی طرح اٹھ کھڑی ہوئی۔ وہ سوچ رہی تھی کہ اسے مٹھائی کا ڈبہ لے کر آنا چاہیے تھا۔ لیکن وہ سمجھ نہیں پائی تھی کہ مٹھائی کا مطلب واقعی مٹھائی ہی تھا یا کچھ اور...''

''وزارت تعلیم کے لوگ خود تو کچھ کام کرتے نہیں،'' ڈی ایف نے جاتے جاتے کہا ''ادھوری

فائلیں بھیجتے ہیں، چاہتے ہیں کہ ان کا کام بھی ہم کریں۔ کچھ آتا جاتا تو انھیں ہے نہیں۔'' اتنا کہہ کر وہ چلا گیا۔

راستہ ڈھونڈتی عورت اس عمارت سے باہر نکلی تھی۔ اس ساری کدوکاوش کا نتیجہ یہی نکلا تھا کہ رقوم کی منتقلی کی فائل ہنوز ڈی ایف اے کے قبضۂ قدرت میں تھی۔ رقم ادارے کے پاس موجود تھی لیکن صحیح مد میں نہ ہونے کے باعث نکالی نہیں جا سکتی تھی۔

''میں ڈی ایف اے کو خوش نہیں کر سکی۔'' عورت نے پچھتاوے سے سوچا۔ ''میری وجہ سے ادارے کو نقصان پہنچ رہا ہے۔ بل ادا نہ کرنے کے باعث ٹیلی فون کٹ چکا ہے۔ گاڑی کے لیے پیٹرول کی بوند نہیں... بجلی بھی کٹ سکتی ہے۔ یہ سب... میرا قصور ہے۔'' عورت جانتی تھی کہ گو اس نے کہا کچھ بھی نہ ہو لیکن ڈی ایف اے کے دفتر میں اس کے چہرے پر لکھا ہوگا، ''مجھے پریشان نہ کیجیے۔ اپنا فرض وقت پر انجام دیجیے۔'' یہ بات ڈی ایف اے کو کیسے پسند آ سکتی تھی۔

دفتر کے کچھ لوگ اس کے پاس پہنچے۔

''میڈم، ایسا پہلے کبھی نہیں ہوا۔ کہیں یوں تو نہیں کہ...''

''کیا؟'' اس نے آنکھیں پھیلا کر پوچھا۔

''کہ سازش اسی دفتر سے شروع ہوئی ہو۔''

عورت غور سے سننے لگی۔

''آپ سے پہلے جو صاحبہ قائم مقام تھیں، وہ اکثر اسلام آباد فون کرتی رہتی ہیں۔''

''ہوں۔'' عورت نے کہا۔ اس کی تقرری سے ظاہر ہے کہ قائم مقام کو نقصان پہنچا تھا۔ اگر وہ کچھ نہ کرتی تو تعجب کی بات تھی۔ جو بات اس سے کہی جا رہی تھی، وہ ناممکن نہیں تھی۔

''کیا یہ اتنے اثر و رسوخ رکھتی ہے؟'' عورت نے کہا۔

''خیر اثر و رسوخ تو کوئی کیا رکھے گا اسلام آباد میں...'' ایک نے کہا، ''لیکن ایک رشتہ تو ان میں اور ڈی ایف اے میں ہے نا... وہی... بھئی دونوں اہل تشیع ہیں۔''

عورت کے دماغ میں گھنٹی سی بجی۔ اس کی آنکھیں اور بھی پھٹ گئیں۔

''یہ لوگ ایک دوسرے سے ہمدردی رکھتے ہیں، مدد کرتے ہیں ایک دوسرے کی۔'' دوسرے نے خاموشی سے کہا۔

عورت سن سی بیٹھی رہی۔ کیا یہ ممکن تھا؟

اس کا پہلا خیال یہی تھا کہ یہ ناممکن نہیں تھا۔

''پھر کیا کیا جا سکتا ہے؟'' اس نے بالآخر کہا۔

اس کے ذہن میں آیا، وہ شکایتی خط جو وہ اس نازیبا تاخیر پر لکھنے والی تھی، اس میں ایک پیراگراف کا اضافہ۔

''دیگر یہ کہ یہاں کی پرانی قائم مقام خاتون نے ڈی ایف اے کے ساتھ مل کر سازش کی ہے،

ان کے کہنے پر ڈی ایف اے میرے تقرر کو ناکام بنانا چاہتے ہیں۔ وہ سابق قائم مقام کی مدد کرنا چاہتے ہیں۔ کیوں کہ دونوں شیعہ ہیں۔ اس طرح اہل تشیع نے ہم سنیوں کے خلاف محاذ بنا لیا ہے۔

دہائی ہے دہائی... یا اہل سنت! آیئے مدد کو آیئے۔ ایک سنی عورت مصیبت میں مبتلا ہے۔''

یہ سوچتے سوچتے عورت دائیں ہاتھ کی چار انگلیوں کو بے خیالی میں اپنے منھ میں ٹھونس چکی تھی اور انھیں چبا رہی تھی۔ اس کی چشم تصور نے دیکھا کہ اس کی پکار سن کر سمندروں پر جہازوں نے بادبان کھول دیے ہیں اور ایک فوج اس کی مدد کو روانہ ہو گئی ہے۔ جہازوں سے غلغلہ بلند ہو رہا ہے۔ ''لبیک، لبیک، الّٰلھم لبیک... ہم پہنچے کہ پہنچے... اے امت کی دختر نیک اختر!''

بجلی پھر چلی گئی۔ اس کے ہمدرد رخصت ہوئے۔ نائب قاصد نے پھر دروازے اور کھڑکیاں کھول دیں۔ کھلے دروازے سے ایک اور ہمدرد کارکن اندر آیا اور میز کے پاس کھڑا ہو گیا۔

''جی؟'' عورت نے منھ سے انگلیاں نکال کر پوچھا۔

''تو ڈکشنری بالآخر ختم ہو گئی ہے۔'' ہمدرد نے پریشان حالی سے کہا۔

''ہاں۔ یہ تو اتنی خوشی کی بات ہے۔ پانچ چھ عشروں کی محنت سوارتھ ہوئی۔''

''تو اس کی اطلاع اخباروں میں بھیجیں؟''

''کیوں نہیں!'' عورت نے کہا۔ ''گڈ آئیڈیا۔ آپ پریس ریلیز بنایئے۔''

''وہ تو میں بنا کر ہی لایا ہوں۔'' کارکن نے کہا، ''بس آپ دستخط کر دیں، لیکن کسی کو کانوں کان خبر نہ ہو۔ کل کے اخباروں میں دھماکہ ہو جائے گا۔ سب دیکھتے کے دیکھتے رہ جائیں گے۔ آپ ان سب کو روند کر پھینک دیجیے۔''

عورت نے کچھ مسکرانا شروع کیا۔ ''کن کو روند کر پھینک دوں؟'' اس نے دلچسپی لیتے ہوئے پوچھا۔

''اپنے سب مخالفین کو۔'' کارکن نے کچھ چکرا کر کہا۔

''وہ کون ہیں؟'' عورت نے پوچھا۔

ہمدرد کارکن کافی مایوس ہوا۔ پھر بھی اس نے کہا۔

''یہیں... اسی دفتر میں... اور باہر بھی۔ لوگ بے حد جل رہے ہیں۔ ان کے سینے پر سانپ لوٹ رہے ہیں۔''

''ہوں!'' عورت نے خود کو کچھ محفوظ ہوتا ہوا پایا۔ بے خیالی میں وہ میز سے اپنا ہینڈ بیگ اٹھا کر کمرے سے نکلی اور سیڑھیاں اترتی چلی گئی۔ وہ سانپ لوٹنے پر غور کر رہی تھی۔ کیا سانپ لوٹنے سے بھی کچھ نقصان ہوتا ہے؟ زہر تو سانپ کے پھن میں ہوتا ہے۔ جب سانپ ڈس لے، نقصان درد یا جلن تو تب ہی ہوتی ہے۔ اس نے خود ایک مصرعے میں کبھی باندھا تھا۔

''ایک سیاہ سانپ سا، دل پہ تمام شب پھرا''

پھر یہ سانپ والا محاورہ کیسے بنا؟ سانپ لوٹ رہا ہے، سانپ پھر رہا ہے، دل پر سانپ سا پھرنا۔

شاید یہ محاورہ نہیں، محض ایک محاورے کی شاعرانہ ترمیم ہے۔ مگر سانپ لوٹنے سے جو ڈر، جو گھبراہٹ پیدا ہوسکتی ہے کہ اب یہ ڈس لے گا، غالباً محاورہ کا جواز یہ خوف ہی ہو لیکن یہ وضاحت اسے کچھ جچی نہیں۔ اس نے سوچا کہ محاورے کی وضاحت غالباً کچھ بھی نہیں ہے، لیکن یہ نہایت پر تاثیر محاورہ ہے اور بس اسی لیے وجود میں آیا اور باقی ہے۔

دفتر کی کار اسے گھر کی طرف لے جا رہی تھی۔ اس نے ہینڈ بیگ کے اندر جھانکا۔ ہمیشہ کی طرح وہ کئی چیزیں دفتر کی میز پر ہی بھول آئی تھی۔ اس کا سیل فون، ٹیلیفون ڈائریکٹری، چشمہ...

ایک لمبی سانس کھینچ کر اس نے سوچا، ''خیر، کل صبح یہ سب کچھ وہیں رکھا مل جائے گا۔'' پھر اپنی دوراندیشی کی داد دی کہ گھر پر اس نے ایک اور چشمہ رکھ چھوڑا ہے۔

گاڑی میں بیٹھے بیٹھے عورت کو خیال آیا کہ شیعہ گردی، سنی گردی، مہاجر گردی، سندھی گردی اور جانے کتنی ہی گردیوں کے اجزائے ترکیبی کو اس نے غالباً تھوڑا بہت سمجھنا شروع کیا ہے۔ اسے ان کی حیرت خیز طاقت اور ترغیب پر شرمندگی بھرا تعجب ہوا۔ اسے سانولے ڈی ایف کا خیال آیا جو غالباً اس ادارے کی فائلوں پر بقول محاورۂ وزارت ''انگریزی لکھ لکھ کر'' وزارت تعلیم کے افسران کے بادشاہوں پر اکے مار رہا ہے، ان کی ایسی کی تیسی کر رہا ہے، انھیں روند کر پھینک رہا اور شاید سوچ بھی نہیں سکتا کہ اس تفریح سے دور کہیں کراچی میں ایک ادھورا سدھورا ادارہ کتنی مصیبت میں مبتلا ہوگیا ہے۔ یا شاید ایسا نہ ہو، وہ سچ مچ صرف عورت کو ہی دق کر رہا ہوں کیوں نے عورت نے اس کی انا کی تسکین کی اور نہ ہی مٹھائی پیش کی۔

حقیقت کیا تھی؟ عورت کا دل چاہا کہ فٹ پاتھ پر بیٹھے عامل منجم کے طوطے سے کارڈ منتخب کرا کے معلوم کر لے۔ اس وقت سچ تو یہ تھا کہ وہ اس ادارے سے کہیں بہت دور چلی جانا چاہتی تھی۔ دور... بہت دور مگر اسے ایک موہوم سا شبہ تھا کہ کوئی بھی جگہ ادارے یا وزارت سے بہت دور نہیں ہے۔ ●●

نقد افسانہ اور افسانۂ نقد

افسانے کے بارے میں میری تنقید پر وارث علوی گرفت کیا کر سکیں گے، جب اس باب میں ان کی دلچسپیاں اور افسانے کی تنقید کی نوعیت کے بارے میں ان کے خیالات، میری دلچسپیوں اور خیالات سے بالکل الگ ہیں؟ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وارث علوی جس طرح کی تنقید فکشن پر پسند کرتے ہیں اور (شاید) لکھتے بھی ہیں، وہ اور طرح کی ہے اور فاروقی جس طرح تنقید کے مؤید (اور اس پر عامل) ہیں، وہ اور طرح کی ہے۔ سیب اور نارنگی کا مقابلہ نہیں ہوسکتا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ وارث علوی ان سروکاروں کو سمجھ ہی نہیں سکتے جو فاروقی نے اپنے نقد افسانہ میں پیش پیش رکھے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی

تسلیم و رضا

اقبال مجید

رحمت اللہ سے متعلق پہلی شکایت مفتی غلام محمد کے پاس یہ آئی کہ وہ مولوی احمد علی نانوتوی کا اس بات پر مذاق اڑاتا ہے کہ سبز رنگ کا جوتا یا چپل اس لیے نہیں پہننا چاہیے کہ سرور کائنات کے گنبد خضرا کا رنگ سبز ہے۔ رحمت کا کہنا تھا کہ حضور کی پہچان ہرے لال پیلے رنگ سے نہیں، ان کے کردار اور عمل سے ہے۔

پھر چند دنوں میں دوسری شکایت یہ آئی کہ مدرسہ کے بزرگ معلم کے کتابچے کا رحمت ہر وقت مذاق اڑاتا ہے جس میں لڑکیوں کو یہ کہہ کر ڈرایا گیا تھا کہ اگر وہ ٹی وی دیکھیں گی تو ان کی لاش کو قبر اس وقت تک قبول نہیں کرے گی جب تک لاش کے ساتھ ٹی وی بھی نہیں دفنایا جائے گا۔ اس شکایت کو ابھی چند ہی روز ہوئے تھے کہ اگلی شکایت نے مفتی غلام محمد کو خاصہ فکرمند کر دیا۔ شکایت یہ تھی کہ نماز کی صف میں جب رحمت اللہ کھڑا ہوتا ہے تو پاس والے نمازی کو اس کے منہ سے بو آتی محسوس ہوتی ہے؛ اور یہ جان کر ہی مولوی احمد علی نانوتوی نے مدرسہ کی مسجد میں جمعہ کے خطبہ میں قرآن شریف کا یہ حکم نمازیوں کو یاد دلایا تھا کہ نہ جاؤ نماز کے قریب جب تم نشے میں ہو۔

مدرسے کے امیر مفتی غلام محمد کو ان خبروں میں رحمت اللہ کے خلاف سر اٹھانے والی سازشوں کی بو اس لیے بھی محسوس ہوئی کہ وہ مدرسے کے ایسے سربراہ تھے جو اندر کی چھچھوری سیاست پر نظر رکھے بغیر کھانا نہیں کھاتے تھے۔ ایک شام بعد نماز مغرب امیر کے دفتر میں لمبے چوڑے اور گورے چٹے رحمت اللہ کی طلبی ہوئی، پوچھا گیا، ''تم نے سبز رنگ کا جوتا نہ پہننے پر احمد علی نانوتوی صاحب کا مذاق اڑایا؟''

''جی ہاں۔ وہ حماقت بھرے وعظ دیتے ہیں۔''

''تم نے مولوی محمد حسین کے کتابچے کا مذاق اڑایا کہ وہ ٹی وی کو لے کر جہالت کی باتیں کرتے ہیں؟''

''جی ہاں!''

''اب یہ خبر گشت کر رہی ہے کہ...''

''میرے منہ سے بو آتی ہے۔ شراب کی بو، یہ میرے خلاف سازش ہے۔''

''اگر تم بغیر سوچے سمجھے کچھ بھی بولتے رہے تو ایک دن تمھارے کمرے سے شراب کی بوتل نکلے

گی۔تم جا سکتے ہو۔''

رحمت اللہ کچھ کہنا چاہتا تھا مگر خاموشی سے چلا آیا۔

صبح وضو کے لیے لق و دق صحن کے حوض کی منڈیر پر بیٹھا تو اس حوض کو غور سے دیکھتا رہا جس میں پانچ وقت با جماعت وضو کیا جاتا تھا۔ یہ حوض کئی بار رحمت اللہ کو یہ احساس دلا چکا تھا کہ وہ صرف مسلمان ہے اور باقی لوگ انسان۔ یہ سوچ کر وہ دل ہی دل میں گھٹ کر رہ جاتا تھا۔ وضو کرتے کرتے رحمت اللہ کو یاد آیا کہ اس کے کاشت کار باپ نے اس وقت خودکشی کر لی تھی جب رحمت کی عمر ۷ سال کی تھی۔ اس کو مدرسۂ صحابہ میں اپنے داخلے کے بارے میں اتنا یاد تھا کہ تنگ دستی اور بے سروسامانی کے زمانے میں اس کے قصبے میں ایک بار ایک تبلیغی جماعت آئی تھی جس میں اس کی ماں کا ایک دور کا رشتہ دار بھی تھا جو آج مدرسے کا امیر ہے۔ اسے یاد آیا کہ نیم کے پیڑ کے نیچے اس سرخ سرخ آنکھوں والے کے سامنے اس کی ماں روئی پیٹی تھی اور رحمت کو اپنے ساتھ لے جانے کی درخواست کی تھی۔

مدرسے کی دنیا سے باہر گلی میں عبدالعلی کی مسالوں کی دکان تھی جو رحمت اللہ کے بیٹھنے کا اڈہ تھا۔ عبدالعلی دو سال پہلے ہی مدرسے کی ابتدائی تعلیم سے فارغ ہوا تھا؛ پھر اس نے مسالے کی چکی لگا کر ایک دکان کھول لی تھی اور مدرسے کے مطبخ کو مسالے فراہم کرتا تھا۔ ایک دن اپنے دل کا درد بیان کرتے ہوئے رحمت نے عبدالعلی سے دکان پر بیٹھے بیٹھے کہا تھا:

''ہم تم اور مدرسے کا امیر ایک ہی نماز پڑھتے ہیں۔ ایک ہی جیسا سجدہ کرتے ہیں۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ تم کچے آنگن کے مکان میں رہتے ہو، تمھارے روزے میں میونسپلٹی کا بابو بھی نہیں آتا اور امیر کے روزہ کے افطار میں چیف منسٹر تک آتا ہے۔''

یہ سن کر عبدالعلی ہنسا تھا اور جواب میں کہا تھا، ''تمھارے امیر کو کچھ خاص دعائیں یاد ہیں، جو وہ سب کو نہیں بتاتا۔''

مدرسۂ صحابہ کی عمارت بہت بڑے رقبے میں ایستادہ تھی۔ اس وسیع و عریض عمارت کے درمیانی حصے میں ایک خوب صورت باغ سے گھری ایک مسجد تھی اور اس کی داہنی سمت عملہ میں شامل قاریوں، مولویوں اور معلموں وغیرہ کی رہائش کا انتظام تھا۔ باغ کے پچھواڑے، اونچی دیواروں سے ملحق طلبا کے کمرے تھے اور ایک بڑا سا ہال بھی جس میں قرأت کے مقابلے ہوا کرتے تھے۔

ایک دن مفتی غلام محمد خاں، جن کی بڑی بڑی سرخ آنکھیں تھیں اور افغانستان میں افیم کی کھیتی کرنے والے ایک عزیز سے گہری چھنتی تھی؛ کی جانب سے رحمت اللہ کو حکم ملا کہ وہ نماز جمعہ کے بعد اور عصر کی نماز سے پہلے ان کے دفتر میں حاضر ہو۔ اس طرح کے احکامات سے شروع شروع میں رحمت اللہ خاصہ پریشان ہو جایا کرتا تھا لیکن ۱۳ برس گذار کر اب رحمت اللہ نے وہاں سب سے ہی ڈرنا چھوڑ دیا تھا۔ کچھ یہ بھی تھا کہ خدا نے اس کے لحن میں کچھ ایسا سوز بھر دیا تھا کہ قرأت کے بیرونی مقابلوں میں وہ مدرسۂ صحابہ کو اول انعام دلواتا تھا جسے سن کر سامعین رو دیا کرتے۔ اس کی زیر تربیت مدرسے کی جماعت کی قرأت ایمان والوں

میں رونگٹے کھڑے کر دیا کرتی تھی۔

رحمت عصر کی نماز سے پہلے کمرے سے نکل کر باغ میں آیا، جس کے درمیان میں ایک پرانا برگد کا درخت تھا جس کے تنے کے چاروں طرف ایک پختہ چبوترہ تھا جس پر دوپہر چھاؤں میں رحمت لیٹ جایا کرتا تھا اور جب اسے لگتا تھا کہ برگد کے پتوں کی سرسراہٹ اس کے کان میں کچھ کہہ رہی ہے تو وہ اپنے دل کے پھپھولے برگد سے کہہ کر پھوڑا کرتا تھا۔ اس بار رحمت چبوترے پر لیٹا تو برگد خلاف معمول مایوسی کے ساتھ رحمت کے کچھ بولے بغیر مخاطب ہوا:

''آج امیر کے دفتر میں تمھاری پیشی ہے۔''

''ہاں!''

''لال لال آنکھیں دکھائے گا وہ۔''

''دکھائے۔ کیا کرے گا میرا؟''

''یاد دلائے گا کہ بچپن میں کس جہنم سے اٹھا کر تم لائے گئے تھے۔ پھر احساس دلائے گا کہ تم ایک غریب انسان ہی نہیں بلکہ بہت بڑے بیوقوف بھی ہو۔ تمھاری ایسی تیسی کر کے رکھ دے گا اور تم چپ چاپ سنتے رہو گے۔''

''نہیں! اب میں چپ چاپ نہیں سنتا۔ میں بھی بولتا ہوں۔''

یہ سن کر برگد فکر مند ہو گیا اور پوچھا، ''تو کیا تم یہ تو نہیں بولو گے کہ وضو کرنے کے حوض میں جس کم عمر لڑکے کی لاش تیرتی ملی تھی، وہ کن دو لوگوں کے درمیان آپسی رقابت کا نتیجہ تھی؟''

''نہیں۔ اب اتنا بھی بیوقوف نہیں ہوں''، جواب سن کر برگد خوش ہوا، بولا ''میں ڈیڑھ سو برس کا ہو چکا ہوں۔ میرے خاندان نے بڑے بڑے مدرسے اور پاٹھ شالائیں دیکھی ہیں۔ اچھے اور برے ہر جگہ ہوتے ہیں۔ ایسا راز کبھی کسی سے نہ اگلنا، جس کا اس چہار دیواری سے باہر نکلنے میں تمھاری موت ہو۔''

''جانتا ہوں۔ اس عمارت میں مجھے ۱۴ برس ہو چکے ہیں۔'' برگد نے پھر کریدا۔

''وہ پہلے بھی تم سے پوچھ چکا ہے۔ ہو سکتا ہے، پھر پوچھے کہ تم خدا کو مانتے ہو؟ تم کیا جواب دو گے۔''

''جو پہلے دے چکا ہوں۔''

''پہلے تو تم رو پڑے تھے، پھر کہا تھا کہ ہاں مانتے ہو۔ تم روئے کیوں تھے؟''

''کیوں کہ میں خدا کو مانتا تھا مگر اس خدا کو نہیں جس کو مدرسہ منوانا چاہتا ہے۔''

''تو تم مدرسے میں کیوں رہ رہے ہو؟''

''جواب میں رحمت اللہ نے واضح کر دیا کہ وہ مدرسے میں اچھے قاری پیدا کرنے کے لیے ہے، یہ بتانے کے لیے نہیں کہ اس کا خدا کیا ہے اور مدرسے کا خدا کیا؟

مدرسے کے ہر کونے میں کب کیا ہو رہا ہے، برگد خوب جانتا تھا۔ اس نے رحمت کو ٹٹولا:

''کیا تم جانتے ہو کہ امیر نے تمھیں کیوں طلب کیا ہے؟''

''وہ قصہ ہے... اکڑم بکڑم بمبے بو والا۔''

''تم دس لڑکوں کو لے کر کس گھر میں تیجے کی قرآن خوانی میں گئے تھے؟''

''ہاں اور سپارہ ہاتھ میں تھام کر آئتوں کے بجائے اکڑم بکڑم بمبے بو، اسی بنے پورے سو، سو میں لگا دھاگا، چور نکل کے بھاگا؛ بڑبڑا رہا تھا میں۔ وہاں جو بریانی کھلائی گئی تھی، اس میں سالا نمک نہیں تھا۔''

''اسی بیہودہ حرکت پر باز پرس ہوگی تو کیا جواب دو گے؟''

''کہہ دوں گا، قرآن شریف مردوں کو بخشوانے کے لیے نہیں، عمل کے لیے ہے۔ پھر مردے بھی ایسے کالے منہ والے بخشوائے جاتے ہیں کہ شرم آتی ہے۔''

پھر درخت نے رحمت کو ایک راز کی بات بتائی، ''تمھارا امیر کبھی کبھی ظہر کی نماز میرے سائے میں ادا کرتا ہے اور دعا میں ہچکیوں سے روتا ہے، اللہ سے گڑگڑاتا ہے۔''

''کیا کہتا ہے؟ تم تو سنتے ہوگے۔'' رحمت نے پوچھا

''کہتا ہے؛ اے مالک دوجہاں میں نے ہمیشہ تیرے فیصلے کے آگے بندگی اور عبودیت، تواضع اور انکساری سے سپر انداز ہونے کا اعلان کیا ہے۔ اولاد سے محروم ہوں تو تیرے حکم سے اور ۱۴ کمروں کے مکان کا مالک ہو تو تیری رضا سے۔ مالک! اس عمارت کے ۱۴ کمروں میں سے گیارہ مقفل ہیں جن میں کوئی نہیں رہتا۔ کسی بہانے ایک بڑھاپے کی لاٹھی عطا فرما۔ تیری خدمت پر اس لیے معمور ہوں کہ تیرے گھروں میں اذان دینے والے پیدا ہوں۔ میرے مخالفین بڑھ رہے ہیں، کیا کروں۔ تجھے چھوڑ دوں تو نہ کوئی تدبیر رہ جائے گی اور نہ طاقت۔''

امیر کے دفتر میں حاضری دینے سے پہلے رحمت اللہ کو لگا کہ شاید آر پار کی لڑائی لڑنا پڑ جائے۔ اس نے پچھلے دو سالوں میں ایک موٹر میکینک کی شاگردی میں موٹر کی مرمت کرنا سیکھ لیا تھا اور اسی کے بل بوتے اس کے استاد نے اسے ایک آدھ بار کچھ کمائی بھی کرادی تھی لیکن مشکل یہ تھی کہ باقاعدگی سے کام کرنے کے لیے اور بھی ساز و سامان کی ضرورت تھی۔ مدرسے کی دنیا میں حالات کچھ عجیب و غریب تھے، مفتی غلام محمد فکر مند اور پریشان سا تھا۔ رات کے اندھیرے میں اس کے دروازے پر ایک بار دیسی بھی پھٹا تھا اور مدرسے کے اندر کی دنیا میں منصب اور اقتدار کی سازشیں بار بار سر اٹھا رہی تھیں۔

رحمت وقت مقررہ پر امیر کے کمرے میں داخل ہوا۔ کمرے کی دیوار کی کھلی الماریوں میں علوم نبوت کے پیچیدہ مسائل سے متعلق پچاسوں جلدیں قرینے سے چنی ہوئی تھیں۔ مفاسد شرعیہ پر ہوئی مباحث کے رسالے اور فتاویٰ تاتاریہ کی موٹی موٹی جلدیں چمچما رہی تھیں۔ چاندنی کے سفید فرش پر گاؤ تکیے سے ٹیک لگائے سرخ آنکھوں اور وجیہ شخصیت کے ساتھ کلغی دار مکلّف اور براق دستار فضیلت میں مفتی غلام محمد خاں دو چار خرانٹ قسم کے معلموں کے ساتھ نیم دراز تھے اور کمر کے نیچے گرم پانی کی بوتل دبی ہوئی تھی۔ وہ جیپ سے لمبا سفر طے کر کے اسی وقت آئے تھے۔ رحمت نے سلام علیکم کی رسم ادا کی اور سر پر منڈھی ہوئی ٹوپی اور جھکی ہوئی نظروں کے ساتھ کونے میں مودب کھڑا ہو گیا۔ معلموں کے برخاست ہونے پر کچھ دیر کے لیے مفتی غلام

محمد یہ طے نہ کر پائے کہ وہ سامنے کھڑے مدرسے کے سرکش کارندے سے کس طرح نپٹیں۔ کچھ دیر بعد ایک الماری کی طرف اشارہ کر کے حکم دیا۔

''پہلے خانے کی داہنی جانب سے تیسری جلد نکالو''، تعمیل کی گئی۔ وہ کتاب کو الٹتے پلٹتے رہے، غالباً کچھ کہنے کے لیے جب انھوں نے وقت کما لیا تو بولے، ''اطلاعیں مل رہی ہیں، جو دین یہاں تمھیں سکھایا گیا ہے، اس پر سے تمھارا عقیدہ ہٹتا جا رہا ہے؟''

''یہ شکایت تو پرانی ہو چکی ہے''، رحمت نے زمین دیکھتے دیکھتے جواب دیا۔

''کبھی تم نے سوچا کہ اگر تم یہاں نہ ہوتے تو کہاں ہوتے؟ تمھاری ماں کو تمھیں پالنے کے لالے پڑے تھے۔''

اب رحمت نے نظریں اوپر کر کے جواب دیا، ''ہم جیسے یہاں کے علاوہ اور کہیں نہیں ہو سکتے مگر میں یہاں آیا نہیں، لایا گیا ہوں۔ ۱۴ برس میں اس جگہ میں نے مسلمان کم اور بیوقوف زیادہ دیکھے ہیں۔''

امیر نے جملہ سنا۔ چہرے پر ایک رنگ آیا اور گیا۔ وہ اپنے مقابل کو بھنبھوڑ کھانے میں ماہر تھا۔ رحمت کو بھی کبھی کبھی نوچ ناچ کر پھینک چکا تھا مگر امیر کا برتاؤ دیکھ کر رحمت کو اندازہ ہو گیا کہ اس کا منشا غصہ دکھانا نہیں، کچھ اور ہے۔ اس درمیان امیر ہاتھ کی کتاب کھولے یہ عبارت پڑھ کر رحمت کو سنانا چاہتا تھا۔

''ہمیں علم نبوت کے اتنے بڑے سرمائے کی علمداری کرنے والا مولوی درکار ہے جو صرف مولوی ہو۔'' لیکن عبارت سنانے سے پہلے امیر کو خیال آیا کہ اس عمارت سے ہر طالب علم مولوی بن کر نہیں نکل پاتا اور طلبا کی بے راہ روی کی ذمہ داری مدرسے کا وہ ڈھیلا ڈھالا نظام اور تربیت ہے جس کی اصلاح ضروری ہے، غرا کر بولا ''تمھارے اندر یہ باغیانہ تیور ہرگز نہ پنپتے، اگر ہم اپنے تعلیمی نظام کو اتنا ہی ٹھوس اور پختہ بنا سکتے جتنا عیسائی پادریوں کا ہوا کرتا ہے۔''

لیکن اس وقت امیر کے دماغ میں ایک اور خیال بار بار کی طرح اس بار بھی اسے یاد دلا رہا تھا کہ رحمت اللہ کی شخصیت وجیہ ہے، دوسروں کو مرعوب کر لیتا ہے اور اپنی ذہانت کے سبب امیر کی دوسری ضرورتیں پوری کرنے میں کام آ سکتی ہیں۔ اس لیے امیر نے طے کیا کہ یہی موقع ہے جب رحمت سے معاملے کی دو ٹوک بات کر لینا بہتر ہوگا۔ اس لیے وہ بغیر کسی تمہید کے شروع ہو گیا:

''جس جمہوری اور برہمنی نظام میں تم بعض دوستوں کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے ہو، کوشش کرو کہ اس کے جراثیم یہاں نہ لاؤ ورنہ نہ تم یہاں رہ پاؤ گے اور نہ میں۔ جس میں تم ہو، وہ ایک چہار دیواری اور عمارت نہیں بلکہ ایک بڑے تاریخی پس منظر کے ساتھ خود کو منوا چکا ایک طور طریقہ ہے۔ تمھاری زندگی کی فجر، عصر، مغرب اور عشا ویسی ہی ہونی چاہیے جیسی یہاں سب کی ہے۔ اس پہچان کو نہ تم بدل سکتے ہو اور نہ میں۔ ایسا کچھ نہ کرنا کہ میں تمھیں نہ بچا پاؤں۔'' اتنا کہہ کر امیر اپنے دفتر سے نکل کر چلا گیا۔

رحمت اللہ کی الجھنیں بڑھتی جا رہی تھیں۔ وہ عبدالعلی کی مسالوں کی دکان پر جا کر بیٹھتا، بیڑیاں سٹکاتا، بات بے بات عبدالعلی سے چڑچڑے پن کے ساتھ جھگڑتا اور چارپائی پر دراز ہو کر کھٹملوں سے بدن نچواتا۔

ایک دوپہر وہ برگد کے سائے میں جا کر چبوترے پر لیٹا تو برگد جیسے بھرا بیٹھا تھا اور اس کا انتظار ہی کر رہا تھا، ایک پل ضائع کیے بغیر مخاطب ہوا۔

''کیا تم نے یہ بات محسوس کی کہ تمھارے اندر جو خدا پنپ رہا ہے، تمھارا امیر اس سے ٹکرانا نہیں چاہتا؟ مدرسے کی املاک کی حفاظت اور ترقی اس کی ذمہ داری بھی ہے۔ اسے سر کی ٹوپی، پیشانی کے نشان اور چہرے کی داڑھی کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ایسا چاہیے جو ہر دور میں چاہا گیا ہے اور جس کے بغیر اس زندہ وجود کی حفاظت ممکن نہیں جو ان نشانیوں کو زیب تن کرتا ہے۔'' اتنا کہہ کر برگد نے کچھ توقف کیا۔ وہ دیکھ رہا تھا کہ رحمت اللہ اس کی باتیں سن کر اندر اندر کھول رہا تھا مگر برگد نے ابھی اپنی بات ختم نہیں کی تھی۔

مدرسے کی گلی میں اس رات مسالے والے عبدالعلی کی دکان دیر تک کھلی رہی۔ اس کو دکان کے سامان کا حساب کتاب کرنا تھا۔ وہ جب تک کام میں مشغول رہا، رحمت اللہ نے تپائی پر بیٹھے بیٹھے آدھی ماچس اور چوتھائی بیڑی کا بنڈل پھونک ڈالا۔ عبدالعلی کنکھیوں سے رحمت کی ذہنی کیفیت کو بھانپتا رہا، پھر کام ختم کر کے پاس آ کر بیٹھ گیا۔ تب تک گلی کی باقی دکانیں بند ہو چکی تھیں اور سناٹا پھیل چکا تھا۔ ایک بیڑی سلگا کر عبدالعلی نے رحمت کو کریدا، ''کیا بات ہے؟ کچھ پریشان لگ رہے ہو؟''

رحمت اللہ کچھ دیر تو چپ رہا، پھر رو پڑا۔ وہ کئی بار کی کہی ہوئی بات کو پھر کیا دہراتا کہ برسوں ہو گئے اس کی چہار دیواری کے ساتھ موسم کبھی نہ بدلے، نہ رات بدلی، نہ دن۔ ایک سا شور اور ایک سا سناٹا۔ یہاں تک کہ کئی برسوں سے مدرسے کا ناشتہ اور کھانا بس ایک بار پکا کر رکھ لیا جاتا ہے اور مسلسل اس پھیکے سیٹھے ذائقے کو برسوں کھلایا جاتا ہے۔

عبدالعلی جس نے دو سال پہلے مدرسہ چھوڑا تھا۔ اس نے رحمت کو صلاح دی کہ وہ اپنے قصبے میں لوٹ جائے اور کسی مسجد میں ٹھکانا ڈھونڈے لیکن وہاں کی زندگی کے تصور سے ہی رحمت کانپ جاتا تھا۔ تب عبدالعلی نے دوسری بیڑی جلائی اور سوال کیا، ''سنا ہے بعض جہادی تنظیموں کے کارکن کام کے لڑکوں کی تلاش میں نکلتے رہتے ہیں۔ کہو تو ان کا پتا لگاؤں، جاؤ گے؟''

''شہادت میں مجھے دلچسپی نہیں، زندگی ایک بار ملی ہے، اسے بھرپور جینا چاہتا ہوں۔''

یہ سن کر عبدالعلی نے اسے موٹر گیراج کھولنے کا مشورہ دیا۔ رحمت نے بتایا کہ جب تک تین چار گاڑیوں کی مرمت کی تربیت نہ ہو، گیراج نہیں چلتا۔ پھر اسے کھولنے کے لیے کم سے کم تین لاکھ کے سرمائے کی ضرورت ہوگی اور کیوں کہ ہم مسلمان ہیں، اس لیے ہمارے جنت کی آسائشیں خریدنے کے وسائل تو ہیں، دنیا کی آسائشوں کے لیے نہیں۔ یہ سن کر عبدالعلی نے رازداری کے ساتھ پوچھا، ''شہید نہیں ہونا چاہتے تو شہادت کا کام کرنے والوں کو پیسہ پہنچانے میں مدد تو کر سکتے ہو؟''

''کیسے؟'' رحمت نے سوال کیا۔

''برہمنی نظام کے بنائے قانون کی خلاف ورزی کر کے اکٹھا کیے سرمائے کو خدا کے خدمت گاروں تک پہنچانا اور اس لوٹ کے کمیشن سے آرام کی زندگی بسر کرنا... بڑا ہاتھ مارنے پر اتنا تو مل جائے گا کہ

اپنا گیراج کھول لو، جو کام مدرسے اور اوقاف کی آمدنی ہماری سرمایہ کاری کے لیے نہیں کر سکتی، اس کی سبیل ان راستوں سے نکل سکتی ہے۔''

رحمت نے تجویز یہ کہہ کر ٹھکرا دی کہ اس میں ڈاکہ ڈالنے کی ہمت نہیں۔ اسی بیچ عبدالعلی کو ایک اور تدبیر یاد آئی، بولا ''اب تو کئی نئے کام نکل آئے ہیں۔ بستیوں میں ہونے والے فساد، لوٹ مار، آتش زنی اور مظالم پر بنائی گئی ویڈیو فلموں کی ملک مخالف پروپیگنڈے کے واسطے باہر اچھی مانگ ہے۔ پیسے اچھے مل جاتے ہیں اور تمھیں فوٹوگرافی کا کچھ شوق بھی ہے۔''

رحمت اللہ نے بات سنی اور منھ دوسری طرف موڑ لیا۔ عبدالعلی منھ ہی منھ میں خود کلامی کرتا رہا، ''بم بنانا بھی ایک انڈسٹری ہے۔ گھریلو بموں کی اچھی مانگ ہے۔ بم بنانے کے ہندو مستری مسلمانوں کے لیے بھی بم بناتے ہیں۔ جب سے بموں کی ساخت کی مدد سے پولیس تنظیموں تک پہنچنے لگی ہے، ان کے بنانے میں بھی تکڑم ہونے لگی ہے۔'' رحمت کچھ بولے بغیر برا سا منھ بنائے دکان سے اٹھنے لگا تو عبدالعلی نے اسے دلاسہ دیا:

''تم تو مجھ سے بہتر ہو، میرے پاس تو عقل کی کمی بچپن سے رہی ہے، اسی لیے مسالے بیچ رہا ہوں۔ پھر یہ بات تو طے ہے کہ امیر تمھارے لیے اس طرح نہیں سوچتا جیسا دوسروں کے لیے سوچتا ہے۔''

''لیکن میں مولوی نہیں بننا چاہتا۔''

عبدالعلی نے ان سنی کرتے ہوئے سمجھایا، ''لاکھوں لوگ وہ پیشے اپنائے ہوئے ہیں جن کو وہ دل سے پسند نہیں کرتے۔ یا تو سیدھے سادھے مسلمان ہو کر میری طرح مسالے بیچو یا پھر ڈھنگ کے مسلمان ہو جاؤ۔ ڈھنگ کا مسلمان روزہ رکھتا ہے تو افطار میں چیف منسٹر روزہ کھولنے آتا ہے اور مسالے بیچنے والا افطار کراتا ہے تو میونسپلٹی کا بابو بھی نہیں آتا۔''

عبدالعلی دکان بند کرنے لگا تو رحمت تھکے قدموں سے اپنے کمرے میں داخل ہوا اور روشنی کیے بغیر کھٹملوں بھری چارپائی پر ڈھیر ہو گیا۔

صبح ہوئی تو رحمت کے پاس امیر کے دفتر میں حاضر ہونے کا فرمان آ گیا۔ کمرے میں پہنچ کر رحمت کو یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ مفتی غلام محمد نے اس سے لفظ بہ لفظ وہی باتیں کیں جو برگد رحمت کو بتا چکا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کچھ اور باتیں بھی ہوئی تھیں۔ رحمت کو احساس دلایا گیا کہ جو حلوے مانڈے وہ مدرسے میں رہ کر کھا رہا ہے، وہ بہتوں کو میسر نہیں اور وہ مفت کی بریانی کھا کر کہتا ہے کہ اس میں نمک نہ تھا۔'' پھر امیر چیخا تھا، ''ہم اپنی زندگی کو پیٹ پر پتھر باندھنے والوں کی زندگی کی روشنی میں درست کرنا چاہتے ہیں، قال اللہ و قال الرسول کے وارث ہیں۔'' پھر کچھ سوچ کر اس نے اپنے غصے پر قابو پایا اور عاجزی سے ایک نئے لہجے اور نئی آواز میں بولا:

''تم اگر میرے خدا کے دوست نہیں بن پا رہے ہو تو کم از کم فی الحال میرے ہی دوست بن جاؤ۔ کیوں کہ مجھے اپنے خدا کا دوست بنے رہنے کے لیے کچھ ضروری امداد درکار ہے۔ خیر، مدینہ منورہ سے کچھ

تسبیحیں آئی ہیں، شام کو گھر جا کر اپنی ممی جی سے وہ پیکٹ مانگ لانا۔ وہ تمھیں پوچھ بھی رہی تھیں۔''

دوپہر کے ویران سناٹے میں رحمت اللہ سوچتا رہا کہ رنج اور پریشانی کے تدارک کے لیے جو دعائیں اس نے یاد کی تھیں، وہ بھلا کیا کام کریں گی جب رنج و پریشانی سے انسان کو مفر ہی نہیں۔ رحمت باغ میں آیا، برگد کے پاس کنویں کی منڈیر پر پانی نکالنے کی رسی دیکھ کر جی میں آیا کہ شاخ میں اسے باندھ کر لٹک جائے۔ اس کا یہ ارادہ بھانپ کر برگد نے اسے آواز دی:

''پھر مرنے کی سوچ رہے ہو؟ معلوم نہیں کہ قسمتیں پلٹتی بھی ہیں؟''

''معلوم ہے لیکن میرے اور مدرسے کے درمیان لمبی کھائی ہے۔''

''کیسی کھائی؟''

''کھائی یہ کہ مخلوق کس چیز کو اچھا سمجھتی ہے اور کس کو برا، یہ خیال رکھا جائے یا یہ کہ شرع کے نزدیک کون سی چیز اچھی اور کون سی بری ہے؟ ایسے موقعوں پر مدرسہ شرع کے ساتھ ہو جاتا ہے اور میں مخلوق کے ساتھ۔ امیر میری پریشانی نہیں جانتا۔''

''جانتا ہے،'' برگد فوراً بولا، ''تمھارے جیسے کئی لونڈوں کو وہ چرا کر پھینک چکا ہے۔ اب ذرا عقل کے ناخن لو۔ تم تسبیحوں کا پیکٹ لینے شام کو اس کے گھر جاؤ گے۔ امیر کی بیوی جسے تم ممی جی کہتے ہو، جس کی ناک میں فیروزہ کی کیل ہے اور سر کے بال دوپٹے سے ڈھکے رہتے ہیں، جس کا وضو کبھی نہیں ٹوٹتا۔ وہ محبت سے تمھیں چاندنی بچھے تخت پر اپنے پاس بٹھائے گی، روح افزا کے گلاس سے تمھاری خاطر کرے گی۔ یاد دلائے گی کہ اس کا شوہر جسے وہ ''میاں جی'' کہتی ہے اور جو تمھارا امیر ہے، تم کو بہت چاہتا ہے۔ اسی وقت ممی جی کے برابر والے کمرے سے ایک دبلی پتلی خوب صورت آنکھوں اور چاندنی جیسے رنگ کی گھنے لمبے بالوں والی لڑکی سر پر دوپٹہ برابر کرتے ہوئے نیچی نظروں کے ساتھ کمرے کے باہر آئے گی۔ شبانہ کہہ کر وہ اسے پکارے گی۔ لڑکی رک جائے گی تو وہ تم سے اس کا تعارف کراتے ہوئے بتائے گی کہ وہ اس کی بہن کی بیٹی ہے جس کا نہ باپ زندہ ہے اور نہ ماں۔ وہ شبانہ کی قرأت درست کرنے کے لیے تمھیں معمور کرے گی۔ روزانہ فجر کی نماز کے بعد ایک چاند سے چہرے والی جھکی جھکی نظروں والی ایک بھولی بھالی لڑکی تمھارے سامنے ہوگی۔ کچھ دنوں بعد تمھیں ہر وہ صبح بے لطف، اداس اور کھوئی کھوئی سی لگے گی جس صبح تم شبانہ کو نہیں دیکھ پاؤ گے۔ تم اس کو خط لکھو گے تو وہ جواب نہیں دے گی۔ پھر لکھو گے تو وہ تم سے کہے گی کہ سارے مرد ایک ہی وقت میں بہت سی چیزوں کے طالب ہوتے ہیں لیکن عورت صرف اور صرف اسی کی طالب ہوتی ہے جسے وہ پیار کرتی ہے۔ وہ بتائے گی کہ اس کا باپ جو کچھ پانا چاہتا تھا، جب وہ نہیں پاتا اور اس کی ماں کے بستر پر ہفتوں نہیں آتا تھا اور صبر و قرار کھو کر گالیاں بکنے لگتا تھا تو اس غریب ماں اندھی اور دیوانی ہو کر ایسے پیار کی تلاش میں بلک بلک کر روتی تھی جو اس کے باپ کو آسودگی اور سکون کی گود میں تھپک کر سلا دے۔ تم یہ جاننے کے لیے بے قرار رہو گے کہ شبانہ بھی تم سے پیار کرتی ہے یا نہیں؟ کیا تم اس کو بھی پسند ہو یا نہیں؟ جب تم اس سے مدرسے سے اپنی بغاوت کا ذکر کرو گے تو وہ تم سے اس طرح روٹھ جائے گی جیسے تم نے کوئی بڑا جرم کیا ہو۔ پھر تم اس کو مناؤ گے تو

وہ بڑی ہوشیاری سے مگر بڑے صبر کے ساتھ تمھیں اتنا نرم کر دے گی کہ تم بہ رضا و رغبت خود کو اسے سونپ دو اور یہ سب کچھ اتنے غیر محسوس طریقے سے ہوگا کہ تمھیں پتہ بھی نہیں چلے گا۔ پھر وہ تمھارا سر اپنے زانوؤں پر رکھ کر تمھیں پیار سے یاد دلائے گی کہ تم کس قدر کمتری اور حقیر ہو اور ایسی ناطاقتی کی حالت میں تسلیم و رضا ہی بیڑا پار لگاتی ہے۔ پھر ایک دن شبانہ کی محبت جب تمھیں پل پل تڑپانے لگے گی اور اسے تم سے روپوش کر دیا جائے گا، تب تم امیر کے دروازے پر ٹکریں مارو گے اور مفتی غلام محمد کی بیوی باہری دروازے کے پٹ پکڑ کر دھیرے سے تم سے پوچھے گی، ''تمھیں نہیں لگتا کہ تم اپنے امیر کے، جو اپنے مخالفوں میں گھرا ہوا ہے، مقروض ہو اور اس قرض کے لیے تم نے کچھ گروی رکھا تھا۔ یاد کرو کیا رکھا تھا؟'' پھر ہر طرف سے تمھارے کانوں میں آواز آئے گی:

تسلیم و رضا

تسلیم و رضا''

وقت کی تیز آندھی پرانے درختوں کو اکھاڑ کر پھینک چکی ہے۔ اب نہ مفتی غلام محمد خاں زندہ ہیں اور نہ ہی ناک میں فیروزہ پہننے والی ان کی پاک دامن بیوی۔ البتہ مدرسۂ صحابہ کی عمارت، کشادہ باغ اور پرانا برگد اب بھی موجود ہیں۔ مفتی غلام محمد خاں کی کوٹھی کے گیارہ کمروں میں اب مفتی رحمت اللہ اور امیر مدرسۂ صحابہ اپنی اولادوں کے ساتھ قابض ہیں۔ مفتی غلام محمد کی بیوی کی فیروزے کی کیل اب مفتی رحمت اللہ امیر مدرسہ کی ذوجہ کی ناک میں ہے۔ مفتی رحمت اللہ کے مدرسے کے بعض حرص و ہوس کے پتلے معلم جن کی خفیہ فہرست رحمت اللہ کے پاس ہے، انھیں میں سے کوئی معلم رحمت اللہ سے سوال کرتا ہے:

''مخلوق کس چیز کو اچھا سمجھتی ہے اور کس کو برا، یہ خیال رکھا جائے یا یہ کہ شرع کے نزدیک کون سی چیز اچھی ہے اور کون سی بری؟''

مدرسہ کے باغ میں برگد کے پتے اب بھی ہواؤں سے ویسے ہی سرسراتے ہیں اور اس کی گھنی چھاؤں رحمت اللہ کو پکے چبوترے پر مصلا بچھا کر کبھی کبھی اپنے خدا سے گریہ وزاری کے ساتھ یہ کہتے ہوئے سنتی ہے، ''اے مالک دو جہاں! ترے احسانات کا یہ بندہ منکر نہیں، بڑھاپے کی دہلیز پر کھڑا تیرا یہ کمزور بندہ عاجزی اور فروتنی سے اپنے دل کے خوف اور وسوسے تجھ سے بیان کر رہا ہے۔ تو دیکھ رہا ہے کہ میرے مخالف اور دشمن بڑھتے جا رہے ہیں، اب جاؤں تو کہاں جاؤں؟ تجھے چھوڑ دینے میں نہ کوئی تدبیر رہ جائے گی اور نہ طاقت۔''

مفتی کی کوٹھی کے ایک کمرے میں پاکباز خاتون ناک میں فیروزے کی کیل پہلے مدرسے کے کسی بھروسے مند شاگرد کو بلا کر پوچھتی رہتی ہے، ''کیا تم میاں جی کے مقروض نہیں ہو؟ سوچنا، تم نے اس قرض کے لیے کیا گروی رکھا تھا؟'' ●●

فردوسی کا جنازہ (فرانسیسی کہانی)

جولس لیمائترے
ترجمہ: محبوب الرحمٰن فاروقی

مشہور فارسی شاعر فردوسی جب 95 سال کا ہوگیا ایک دن ٹھنڈ بھری شام میں وہ دیر تک اپنے باغ میں باہر رہ گیا اور جب سونے کے لیے بستر پر چلا تو اس نے محسوس کیا کہ اسے ٹھنڈ لگ رہی ہے۔ دوسرے دن صبح جب اس کی نوکرانی زورا نے ڈاکٹر کو انہیں دیکھنے کے لیے بلایا، ڈاکٹر نے دیکھ کر یہ کہا کہ شاہنامہ کا مصنف ایسی بیماری میں مبتلا ہوگیا ہے جسے پلوارسی کا نام دیتے ہیں اور ان کی عمر کو دیکھتے ہوئے اب اس عمر میں اس بیماری سے جاں بر ہونا مشکل نظر آتا ہے۔ بلکہ یہ بھی لگتا ہے کہ وہ اب صرف چند دنوں کے مہمان ہیں۔ اس کی یہ خبر پھیلتے پھیلتے بغداد کی سرحدوں سے نکل کر پورے شہر میں پھیل گئی کیونکہ فردوسی ایک انسان نہیں تھا بلکہ وہ ایک دیوتا کے مماثل تھا۔ اور فارس کے لوگ اس وقت اور حیرت میں پڑ گئے جب انہیں معلوم ہوا کہ اس کی موت نزدیک آ رہی ہے اور وہ مرنے والا ہے۔ کیونکہ وہ اسے دیوتا سمجھتے تھے۔ گرچہ فردوسی خود بھی کہہ چکا تھا کہ اب وہ مرنے والا ہے۔

وہ تین دن تین رات بیمار رہا۔ بغداد کے سبھی شاعر چوبیس گھنٹے اس کی نگرانی کرتے رہے۔ اس کے گھر کے سامنے اخبار نویسوں کی لمبی قطار لگی ہوئی تھی جو ہر لمحہ اس کی بیماری کی خبریں نشر کر رہے تھے۔ دن میں کئی بار اس کے گھر کے دروازے کو کھٹکھٹا کر اس کی خبریں لینے لگے۔ بیچ بیچ میں وہ سگریٹ بھی پیتے رہے۔ فردوسی کی خادمہ زورا نے دروازہ کھولنا بند کر دیا۔ باہر لوگ شور مچاتے رہے کہ اب فردوسی نہیں رہے۔ اس کی موت کی خبر آناً فاناً پورے شہر میں پھیل گئی۔

سرکاری طور پر طے کیا گیا کہ اس کا جنازہ اتنے دھوم دھام سے نکالا جائے کہ ایک زمانے تک لوگ یاد رکھیں اور دور دراز کی جگہوں سے لوگ آ سکیں اس کے لیے بادشاہ نے طے کیا کہ ساتویں دن جنازہ اٹھایا جائے گا۔ اس کے جسم پر مصالحہ لگا کر حفاظت کے ساتھ رکھ دیا گیا اور اس کی سفید لمبی داڑھی میں کنگھا کیا گیا، اس کے گالوں پر سرخی لگایا گیا، آنکھوں کی پلکوں پر مہندی لگایا گیا اور ہونٹوں پر مرہم۔ اس کے گلے میں

سونے کی زنجیر ڈالا گیا اور اس کے بازوؤں میں سونے کی چوڑیاں پہنائیں گئیں۔ ایسے کپڑے میں کفن دیا جس پر چاروں طرف صرف سونا لگا ہوا تھا جو بادشاہ نے اپنے پاس سے بھیجا تھا تا کہ شاعر مجسم دیوتا نظر آئے۔

وزیر جنرل دانشمند، فلاسفر اور ماہر تعلیم سب لوگ جمع ہوتے اور اس کی شان میں نئے نئے قصیدے پڑھتے۔ پھر بعد میں سب مل کر کھانا کھاتے اور پھر شاعر کی قصیدہ خوانی میں لگ جاتے۔ ان میں آپس میں اس بات کی رقابت بھی ہو رہی تھی کہ کون جنازہ کے لیے خوبصورت ہار بھیجے گا۔ بغداد کے باغوں کے سبھی پھول توڑ کر اکٹھا کر لیے گئے اور ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے پورا بغداد رنگ اور خوشبو میں ڈوب گیا۔

ہر وہ شخص جو تھوڑا بہت فردوسی کو جانتا تھا یا عام آدمی بھی اخباروں میں فردوسی کے بارے میں عجیب و غریب واقعات لکھنے لگے۔ کوئی بتاتا کہ وہ فردوسی سے بہت نزدیک تھا اور ظرافت کی بات کرتا۔ کوئی اسے ایسا خراج عقیدت پیش کرتا جیسے دنیا میں اس سے بڑا کوئی ہوا ہی نہیں۔ جو لوگ اخبار پڑھتے انہیں تعجب ہوتا کہ اس بوڑھے آدمی کے اتنے سارے دوست تھے۔ اس کے گھر کے دروازے پر بہت بڑا اور دبیز موٹا رجسٹر رکھ دیا گیا تا کہ جو لوگ آئیں اور اپنی خراج عقیدت لکھتے رہیں اور دستخط کرتے رہیں۔ کچھ ایسے لوگ بھی تھے جو ان سب سے عاجز آ کر کچھ اور باتیں کرنے لگے جیسے فردوسی عظیم نہیں تھا، لوگوں نے عظیم بنا دیا۔ یا جیسے اس کے اندر ناقدانہ نگاہ کی کمی تھی یا وہ بیوقوف تھا۔ لوگوں کا جوش و خروش عام انسانوں کی طرح تھا وہ ایسا ہی بادشاہ کا بھی تھا۔ جو اپنی سدھائی کی وجہ سے چند سالوں بعد بادشاہت سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ بادشاہ نے اپنے آپ سے پوچھا کہ وہ شاعر کی عزت کے لیے کیا کر سکتا ہے۔ بغداد کی دیواروں کے باہر پرانے شہنشاہ نے اپنے مقبرے کے لیے بہت خوبصورت جگہ کی تجویز کی تھی لیکن کسی وجہ سے وہاں دفن نہیں کیا جا سکا اس لیے وہ جگہ ویران پڑی تھی۔ بادشاہ نے طے کیا کہ اب فردوسی کی تدفین اسی جگہ پر کی جائے گی اور ضروری ترمیم اور اصلاح کرنے کے لیے مزید سات دن کی مہلت دی گئی اور طے کیا گیا کہ اب اگلے سات دن کے بعد ہی جنازہ اٹھے گا۔

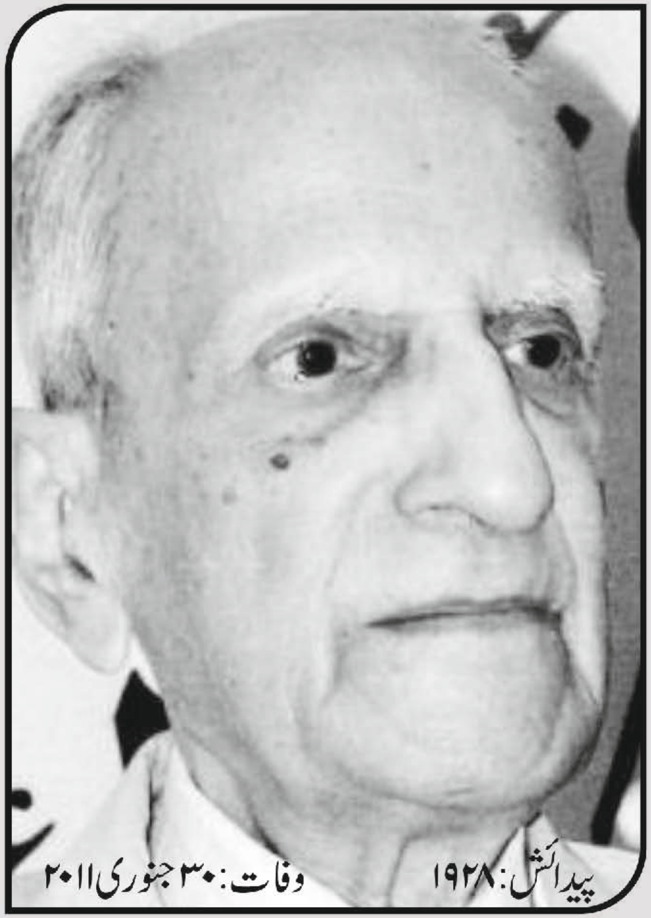
پہلی نظر میں عوام نے تو اسے پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا لیکن اس دوران جو ہار وغیرہ تیار کیے گئے تھے وہ اب سوکھنے لگے خاص طور پر جن لوگوں نے پھولوں کے ہار کے لیے کہا تھا ان کے لیے تو اور مصیبت ہوگئی۔ پھول بیچنے والے ان سے کہتے تھے کہ اپنا ہار لیجائیے، لوگ منع کر دیتے کہ یہ تو تجہیز و تکفین کے دن کے لیے ہے۔ وہ اس سے بحث کرتے کہ اس میں ہمارا کیا قصور، ہمارا تو نقصان ہو رہا ہے۔ آپس میں تو تو میں میں شروع ہوگئی اور اخباروں میں بھی فردوسی کے بارے میں باتیں کم ہوگئیں۔ اس دوران دو تین اور مشہور آدمی بھی گزر گئے لیکن ان کے بارے میں کوئی توجہ نہیں دی گئی۔

اسی دوران بغداد کی سڑکوں پر ایک بہت گھناؤنا جرم کا واقعہ ہوگیا۔ ایک خاندان جس میں باپ اور دس بچے بھی شامل تھے، ایک دن سڑک پر مرے ہوئے پائے گئے۔ ان سبھی بارہوں مردوں کے جسم پر بائیں طرف ایک تکونا نشان پایا گیا۔ جس کا مقصد ڈکیتی بھی نہیں تھا کیونکہ ان کے گھروں سے کوئی چیز بھی غائب نہیں تھی۔ لوگوں میں طرح طرح کی چہ میگوئیاں شروع ہوگئیں۔ اچانک اس واقعہ کے بعد فردوسی کو

بالکل بھلا دیا گیا۔ پرانی خادمہ زورا نے محسوس کیا کہ دھیرے دھیرے فردوسی کو دیکھنے والوں میں اب کمی ہوتی جارہی ہے۔اور پھر ایک وقت ایسا آیا کہ پھر وہ تین دن اور تین رات تک فردوسی کی لاش کے ساتھ اکیلے رہی۔ چوتھے دن شام کو جب وہ تکان کے مارے بدحال ہورہی تھی تو دروازے پر تھپتھپاہٹ سنائی دی۔ایک نوجوان لڑکی اندرداخل ہوئی۔اس سے پوچھا کہ تم کون ہو۔لڑکی نے جواب دیا کہ میں آپ کی پڑوسی زونیبہ ہوں۔کئی دنوں تک میں نے دیکھا کہ کوئی نہیں آرہا ہےاور آپ تنہا ہیں تو میں چلی آئی کہ ہوسکتا ہے آپ کو کوئی ضرورت ہو۔ پھر خادمہ نے زونیبہ کا بوسہ لیا اور تین دن تک لاش کی نگہبانی کی۔وہ لاش کے بغل میں کرسی پر بیٹھتی اوراس کے چھوٹے موٹے نغمے گاتی رہی۔اوراس دوران اسے محسوس ہوتا کہ جیسے فردوسی اپنی لمبی داڑھی سے مسکرارہا ہے۔جب تابوت اٹھنے کا دن آیا بہت شدید گرمی تھی۔زورااورزونیب دونوں ساتھ ساتھ تھیں۔جنازہ پر سب پھول اور ہار رکھے گئے تھے۔ان دونوں عورتوں کے پیچھے بادشاہ کے بھیجے گئے کچھ افسر بھی تھے۔تھوڑی دور تک وہ افسر پسینے میں ڈوبے چلتے رہے اور پھر انہیں شدید پیاس لگی اور وہ جس کاغذ پر قصیدہ لکھے ہوئے تھے اس سے اپنے آپ کو ہوا دینے لگے۔ان میں سے بہت سے راستے سے غائب ہوگئے اور سرائے میں جاکر پانی پینے لگے۔ان مقررین کے پیچھے ایک گاڑی میں بہت زیادہ موم کے مجسمے تھے جو دھوپ کی وجہ سے پگھلنے لگے۔یہ سب میوزیم سے لائے گئے تھے جو اپنے زمانے کے مشہور لوگ تھے۔جب جنازہ قبرستان میں لایا گیا تو قبر کو ادھوری حالت میں پایا گیا۔ایک کاریگر سورہا تھا، دوسرا درخت کے نیچے بیٹھا حقہ پی رہا تھا۔ زورا نے سوتے ہوئے آدمی کو جگایا اور پھر ان سے قبر تیار کرنے کو کہا۔ جو لوگ قصیدے لکھ کرلائے تھے ان لوگوں نے اپنے اپنے قصیدے پڑھے۔زورااورزونیبہ روتی رہیں۔بادشاہ کا بھیجا ہوا ایک افسر خوبصورت لڑکی کے پاس آکر اسے تسلی دینے لگا۔شاید آپ لوگ فردوسی کے رشتے دار ہیں۔نہیں ہم اس کے پڑوسی ہیں اور ہم نے تین رات تک اس کی لاش کی نگہبانی کی ہے۔اس افسر نے کہا کہ مجھے اس میں کوئی تعجب نہیں کہ آپ جتنی خوبصورت ہیں اتنی رحم دل بھی ہوں گی لیکن آپ روئیے نہیں اپنا آنسو پونچھ لیجئے۔وہ آفیسر تھوڑی دیر تک اسی طرح کی باتیں کرتا رہا اور پھر جھک کر اس نے دھیرے سے زونیبہ کے بالوں کا بوسہ لیا۔ پھر زونیب نے اس آدمی کا ہاتھ پکڑا اور دونوں شہر کی طرف واپس مڑے۔جب وہ بغداد کے دروازے پر پہنچے تو زونیبہ کی ہنسی چاروں طرف گونجنے لگی اور قبر کی خاموشی سے فردوسی نے اس نوجوان جوڑے کو الوداعی نظروں سے دیکھا۔صرف ان کی پرانی خادمہ رہ گئی تھی جو اب بھی ان کی قبر پر آنسو بہا رہی تھی۔ ●●

سہ ماہی **اردو کیمپس** کا تازہ شمارہ جلد ہی منظر عام پر

انتظار کیجیے



پیدائش: ۱۹۲۸ وفات: ۳۰ جنوری ۲۰۱۱

غزلیں

یہ باب مظہر امام کے نام

مجھے خوشی ہے کہ اس شمارے میں اکٹھے اتنے سارے خوش فکر اور معتبر شاعروں کی غزلیں شامل اشاعت ہیں جو روایت سے رشتہ توڑے بغیر نئے طرز احساس سے ہم رکاب ہونے کا ہنر جانتے ہیں اور بعض تو اس میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔

احمد مشتاق شروع ہی سے بہت کم کہتے ہیں اور اب تو یہ درمیانی وقفہ بتدریج بڑھتا جا رہا ہے۔ لیکن وہ جب بھی کہتے ہیں، ان کے یہاں مضامین کا تنوع دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے ورنہ غزل میں نظم کے مقابلے اس کی گنجائش ذرا کم ہی ہوتی ہے۔ پھر ان غزلوں میں صرف مضمون آفرینی نہیں بلکہ لہجے کی صلابت بھی ہمیں سرشار کر دیتی ہے۔ میں ان کی دونوں غیر مطبوعہ غزلوں کے لیے ان کا شکر گذار ہوں۔

زیر نظر باب میں ایک سے ایک باکمال شاعر اپنے بھرپور تخلیقی وفور کے ساتھ موجود ہے۔ اگر ایک طرف اپنی غزلوں کے حوالے سے افتخار عارف کی سرد و گرم چشیدگی، راہی فدائی کی ''ٹیڑھی زمینیں اور اجنبی لہجہ''، مدحت الاختر کی گستاخ آمیز صاف گوئی اور عرفان ستار کی رومانی ہم آہنگی موجود ہیں تو دوسری جانب ساجد حمید، شاہین فصیح ربانی، سلیمان خمار، راشد طراز، اکرم نقاش، آفتاب حسین، امیر حمزہ ثاقب، تصنیف حیدر اور معید رشیدی احساسات کی اس سطح پر نظر آتے ہیں جو آسانی سے تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے۔ مدیر

احمد مشتاق

دل ناشاد کو کیوں اور بھی ناشاد کریں
وقت جو بیت گیا اب اسے کیا یاد کریں

شدت غم کا یہ ریلا بھی گذر جائے گا
دل کا جو رنگ بھی ہو گھر تو نہ برباد کریں

کچھ وہی زہر کو امرت میں بدل سکتے ہیں
جو فسردہ ہوں نہ برہم نہ فریاد کریں

زندگی جس کے تصور میں گذاری ساری
یاد اس کو نہ کریں ہم تو کسے یاد کریں

سر پٹکتا ہے سلاخوں سے پرند ایک سے ایک
کس کو پنجرے ہی میں رکھیں کسے آزاد کریں

ہم بھی چنتے تھے بہت گلشن دیدار سے پھول[1]
جہاں آئینہ نظر آئے ہمیں یاد کریں

[1] ما ہم از گلشن دیدار گل می چیدیم
ہر کجا آئینہ بیند زما یاد کنید
(بیدل)

احمد مشتاق

گھر بنا کر بھی میسر نہ ہوا گھر اپنا
بن گئی نقل مکانی ہی مقدر اپنا

تھیں کبھی پرتو خورشید سے آنکھیں روشن
عکس مہتاب سے سینہ تھا منور اپنا

کیوں کوئی شے متحرک نہیں کرتی ہم کو
آنکھیں بے نور نہیں دل نہیں پتھر اپنا

آس ابھی تک کسی آہٹ سے لگا رکھی ہے
آج بھی ہم نے لپیٹا نہیں بستر اپنا

افتخار عارف

تری شوریدہ مزاجی کے سبب تیرے نہیں
اے مرے شہر ترے لوگ بھی اب تیرے نہیں

میں نے ایک اور بھی محفل میں انھیں دیکھا ہے
یہ جو تیرے نظر آتے ہیں یہ سب تیرے نہیں

یہ بہ ہر لحظہ نئی دھن پہ تھرکتے ہوئے لوگ
کون جانے کہ یہ کب تیرے ہیں کب تیرے نہیں

تیرا احسان کہ جانے گئے پہچانے گئے
اب کسی اور کے کیا ہوں گے یہ جب تیرے نہیں

دربدر ہو کے بھی جو تیری طرف دیکھتے تھے
وہ ترے خانماں برباد بھی اب تیرے نہیں

اب گلہ کیا کہ ہوا ہوگئے سب حلقہ بگوش
میں نہ کہتا تھا کہ یہ سہل طلب تیرے نہیں

ہو نہ ہو دل پہ کوئی بوجھ ہے بھاری ورنہ
بات کہنے کے یہ انداز یہ ڈھب تیرے نہیں

افتخار عارف

للہ الحمد کہ پھر شکر کے قابل ہوا میں
خود کو دیکھا جو نظر بھر کے تو کامل ہوا میں

جسم ہی جسم تھا لذت میں نہایا ہوا جسم
ہجر کی آگ سے گذرا ہمہ تن دل ہوا میں

کبھی میں سارے زمانے کو میسر آیا
کبھی یوں بھی ہوا خود کو بھی نہ حاصل ہوا میں

پہلے بپھرے ہوئے گرداب سے کشتی باندھی
پھر اسی موج بلاخیز کا ساحل ہوا میں

علم و خلعت و شمشیر کی بر آئی مراد
دن نکلنے کو تھا جب شہر میں داخل ہوا میں

فتح رہوار کے قدموں سے لپٹتی ہوئی آئی
دل کی تائید پہ دشمن کے مقابل ہوا میں

روشنی میرے تعاقب میں رہی ساری عمر
عمر بھر خاک کی نسبت سے نہ غافل ہوا میں

میں نے اک سلسلۂ نور میں بیعت کی تھی
حلقۂ نور میں پابند سلاسل ہوا میں

راہی فدائی

اوروں ہی سے کیا خود سے کبھی شاد نہیں تھا
وہ قید تفاخر میں تھا آزاد نہیں تھا
وہ کیوں تھا مرے ردِ عمل کا متمنی
حالانکہ مجھے اس کا عمل یاد نہیں تھا
یہ سچ ہے کہ دل برسوں سے ویران پڑا ہے
ایسا بھی نہیں وہ کبھی آباد نہیں تھا
جس شخص نے دن رات یہاں کوہ کنی کی
مزدور تھا اس دور کا فرہاد نہیں تھا
ہر زاویۂ قلب دکھایا تھا نظر نے
ہر چند وہ آئینۂ ابعاد نہیں تھا
وہ کانپ رہا تھا در سلطاں پہ پہنچ کر
حیرت ہے وہ من جملۂ اوتاد نہیں تھا
ڈوبا ہے نئے قصر میں جو سیل انا سے
فرعون نہ تھا وہ کوئی شداد نہیں تھا
تم نے تو عمل کے لیے قابل بھی نہ سمجھا
دستور یہ مجموعۂ اوراد نہیں تھا
تھی راز میں نیکی تو پھر افشا ہوئی کیسے
مجھ کو جو بتایا ترا ہمزاد نہیں تھا
طائر کو مہارت تھی ہوا صید وہ خود ہی
باقاعدہ میں تو کوئی صیّاد نہیں تھا
لوگوں نے اسے بحث کا موضوع بنایا
راہی کا سخن باعث افساد نہیں تھا

راہی فدائی

صورت مہر وہ کہاں نکلا
عکس بن کر دھواں دھواں نکلا
اول آخر نہ درمیاں نکلا
نقطۂ وہم پھر کہاں نکلا
لکّہ ابر میں چھپا کے بدن
ایک سایہ کشاں کشاں نکلا
دیدہ ور کو بھی اس کا درک نہ تھا
قطرۂ اشک بے کراں نکلا
جس کی منزل کے تھے ہزاروں نشاں
وہ ہر اک رہ سے بے نشاں نکلا
جس کو ہمت نے آسماں سمجھا
وہ عزیمت کا پائداں نکلا
شب صفت تھی کتاب زیست مگر
اک ورق رشک کہکشاں نکلا
کیسا طوفاں اٹھا ہے رشتوں میں
ناؤ دشمن تو بادباں نکلا
نہ ملا اس کو صبر کا دامن
خون آنکھوں سے رائگاں نکلا
خوف ودہشت کا بن گیا ماحول
وہ فرشتہ جہاں جہاں نکلا
اذن ملتے ہی طفل جاں راہی
اپنے گھر سے رواں دواں نکلا

راہی فدائی

نہ طبل جنگ نہ ہنگامۂ جرس نے کیا
ستیزہ کار ہمیں نالۂ قفس نے کیا
یہ ہاؤ ہو یہ تماشہ تو دادرس نے کیا
جو سادہ لوح تھے ان کے دلوں میں بسنے کیا
بہت ہی آگے نکلنے کی دھن تھی سر پہ سوار
خطا شعار ہمیں خیر کی ہوس نے کیا
ہمارے سامنے اوج فلک کے زینے تھے
ہمیں تباہ تو جذبات پیش و پس نے کیا
ہر ایک شکل میں ڈھلتے نہ موم بن کر ہم
کرشمہ یہ ترے ہاتھوں کے مسح و مس نے کیا
تھے ہم بھی عرصے سے محبوس گنبد بے در
نمود و نام تو تشہیر کے کلس نے کیا
ہر اک ہے خوب گل و غنچہ و ثمر لیکن
اضافہ زینت گلشن میں خار و خس نے کیا
وگرنہ وہ متکبر کسی کو کیا سنتا
علاج شاہ کا چھوٹی سی اک مگس نے کیا
تمہاری سوچ ہمیشہ الگ رہے راہی
وہ کام تم نہ کرو جس میں نام دس نے کیا

عرفان ستار

تمھارا نام سر لوح جاں لکھا ہوا ہے
لکھا ہوا ہے مری جان ہاں لکھا ہوا ہے
لہو سے تر ہے ورق در ورق بیاض سخن
حساب دل زدگاں سب یہاں لکھا ہوا ہے
نشاں بتائیں تمھیں قاتلوں کے شہر کا ہم
فصیل شہر پہ شہر اماں لکھا ہوا ہے
ملی ہے اہل جنوں کو جہاں بشارت اجر
وہیں تو اہل خرد کا زیاں لکھا ہوا ہے
زمیں بھی تنگ ہوئی رزق بھی طبیعت بھی
مرے نصیب میں کیا آسماں لکھا ہوا ہے
یہ کیسی خام امیدوں پہ جی رہے ہو میاں
پڑھو تو لوح یقیں پر گماں لکھا ہوا ہے
کیا یہ ساری تباہی خدا کے حکم سے ہے
ذرا ہمیں بھی دکھاؤ کہاں لکھا ہوا ہے
جناب شیخ یہاں تو نہیں ہے آپ کا ذکر
ہمارے نسخے میں پیر مغاں لکھا ہوا ہے
یہ کائنات سراسر ہے شرح راز ازل
کلام حق تو سر کہکشاں لکھا ہوا ہے
میں سوچتا ہوں تو کیا کچھ نہیں عطائے وجود
میں دیکھتا ہوں تو بس رائگاں لکھا ہوا ہے
جو چاہتا تھا میں جس وقت وہ کبھی نہ ہوا
کتاب عمر میں سب ناگہاں لکھا ہوا ہے
لکھا ہوا نہیں کچھ بھی بنام خواب وجود
نبود و بود کے سب درمیاں لکھا ہوا ہے
عدو سے کوئی شکایت نہیں ہمیں عرفان
حساب رنج پئے دوستاں لکھا ہوا ہے

عرفان ستار

دیکھ مستی وجود کی میری
تا ابد دھوم مچ گئی میری
تو توجہ ادھر کرے نہ کرے
کم نہ ہوگی سپردگی میری
دل مرا کب کا ہو چکا پتھر
موت تو کب کی ہو چکی میری
اب تو برباد کر چکے یہ کہو
کیا اسی میں تھی بہتری میری
میرے خوش رنگ زخم دیکھتے ہو
یعنی پڑھتے ہو شاعری میری
اب تری گفتگو سے مجھ پہ کھلا
کیوں طبیعت اداس تھی میری
دل میں اب کوئی آرزو ہی نہیں
یعنی تکمیل ہو گئی میری
زندگی کا مآل اتنا ہے
زندگی سے نہیں بنی میری
چاند حسرت زدہ سا لگتا ہے
کیا وہاں تک ہے روشنی میری
دھوپ اس کی ہے میرے آنگن میں
اس کی چھت پر ہے چاندنی میری
اک مہک روز آ کے کہتی ہے
منتظر ہے کوئی گلی میری
جانے کب دل سے آنکھ تک آ کر
بہہ گئی چیز قیمتی میری
اب میں ہر بات بھول جاتا ہوں
ایسی عادت نہ تھی کہ تھی میری
رات بھر دل میں غل مچاتی ہے
آرزو کوئی سر پھری میری
میری آنکھوں میں آ کے بیٹھ گیا
شام فرقت اجاڑ دی میری
پہلے سینے میں دل دھڑکتا تھا
اب دھڑکتی ہے بے دلی میری
کیا عجب وقت ہے بچھڑنے کا
دیکھ رکتی نہیں ہنستی میری
خود کو میرے سپرد کر بیٹھا
بات تک بھی نہیں سنی میری
تیرے انکار نے کمال کیا
جان میں جان آ گئی میری
خوب باتیں بنا رہا تھا مگر
بات اب تک نہیں بنی میری
میں تو پل بھر جیا نہیں عرفان
عمر کس نے گذار دی میری

مدحت الاختر

بے نام اک نفی☆ مرے اثبات میں رہی
شامل یہ کس کی ذات مری ذات میں رہی

بے شک رہی ہے خیر مکمل کی جستجو
لیکن یہ جستجو مرے جذبات میں رہی

چاروں طرف سے آئے جوابات مختلف
الجھن کوئی تو میرے سوالات میں رہی

ہے آج بھی جدائی کی ساعت سے متصل
وہ تازگی جو پہلی ملاقات میں رہی

گالی کوئی دریدہ دہن دے کے چل دیا
گرمی اسی کی شہر کے حالات میں رہی

چھائی ہوئی تھی حجرۂ دانش میں تیرگی
سو روشنی جبین خرابات میں رہی

ساعت نصیب ہی میں نہ تھی انتشار کی
قوت مری دبی ہوئی ذرات میں رہی

مدحت الاختر

سفر سو کائناتوں کا پڑا ہے
سر و سامان تھوڑا سا پڑا ہے

سنور جائے نصیبہ راستے کا
یہ کیوں بے کار بل کھاتا پڑا ہے

دبی ہیں کتنی لاشیں کیا بتائیں
کہاں تک خواب کا ملبہ پڑا ہے

بلاوا مدتوں سے جا رہا تھا
سمندر بستیوں پر آ پڑا ہے

کریں گے اب نہ سیدھا کام کوئی
اثر ہر بات کا الٹا پڑا ہے

نظر آتا نہیں پورا کسی کو
سماں آدھا ادھورا سا پڑا ہے

سمٹنا کام ہے آبادیوں کا
بکھرنے کے لیے صحرا پڑا ہے

ٹھہرتی کیوں نہیں ہیں اس پہ آنکھیں
ادھر کچھ آئینے جیسا پڑا ہے

بلندی آبشاروں کو ملی تھی
ڈھلانوں میں مگر بہنا پڑا ہے

☆نکتہ سنجوں سے معذرت کے ساتھ

ساجد حمید

کنج تنہائی میں دل بستا ہوا
آپ اپنے جال میں پھنستا ہوا

طاقچوں پر خامشی حیرت زدہ
آئینے میں عکس جاں ہنستا ہوا

گل سے کی بازگشت ہوتی ہوئی
عشق کے دلدل میں سر دھنستا ہوا

خیمۂ جاں کی طنابیں کھل گئیں
گر پڑا تھا واہمہ کستا ہوا

بند خوابوں کے دریچے ہو گئے
غار میں روشن نیا رستا ہوا

گیلی مٹی ہو گئی مہنگی حمید
آسماں لیکن بہت سستا ہوا

شاہین فصیح ربانی

طلوع مہر بھی ہو دہر میں سحر بھی نہ ہو
فروغ تیرگی دنیا میں اس قدر بھی نہ ہو

ملی ہے زیست تو پھر غم بھی جھیلنے ہوں گے
یہ کیسے ہو کہ سمندر بھی ہو بھنور بھی نہ ہو

اگر ہے رشتۂ الفت تو کیسے ممکن ہے
جو حال دل کا اِدھر ہے وہی اُدھر بھی نہ ہو

ہوائیں شور مچائیں بگولے رقص کریں
مثال دشت جہاں میں کسی کا گھر بھی نہ ہو

بجھا دیئے ہیں دیئے اس نے بے قصور کئی
''ہوائے تند کو شاید کبھی خبر بھی نہ ہو''

خدا وہ دن نہ دکھائے کہ میرا ہمراہی
سفر بھی ساتھ کرے اور ہمسفر بھی نہ ہو

روا میانہ روی ہے تو زندگی بھی فصیح
طویل تر بھی نہ ہو اور مختصر بھی نہ ہو

سلیمان خمار

صدف کی کوکھ سے نکلے ہوئے گہر کی طرح
ہر اک سخن ہے مرا حرف معتبر کی طرح

وہ بستیوں کی طرف کیوں سفر نہیں کرتی
وہ اک لکیر افق پر ہے جو سحر کی طرح

یہ کچھ تو ہے جو جگاتا ہے رات بھر ہم کو
یہ کچھ تو ہے جو دلوں میں بسا ہے ڈر کی طرح

نشان راہ نہ سایہ نہ منزلوں کا پتہ
ہماری زیست ہے صحراؤں کے سفر کی طرح

تمہارا ساتھ میسر رہا ہمیں جب تک
جھلستی دھوپ بھی تھی سایۂ شجر کی طرح

یہ کس مقام پہ پہنچا ہے کاروان حیات
یہاں تو شام بھی لگتی ہے دوپہر کی طرح

تری گلی سی نہ کوئی گلی ہے زیر فلک
نہ رہگذر ہے کوئی تیری رہگذر کی طرح

وفا شعار بہت ہے تمہارے ہجر کا غم
تمام عمر رہا ساتھ ہم سفر کی طرح

ہمارے دور کی فرہنگ ہی الگ ہے میاں
لکھا ہے جس میں ہر اک عیب کو ہنر کی طرح

خمار شہر میں کس کو سناؤں تازہ غزل
نظر تو آئے کوئی صاحب نظر کی طرح

سلیمان خمار

اب شفق صبح کے ہونٹوں پہ نکھرتی ہی نہیں
رات اس درجہ گھنی ہے کہ سحرتی ہی نہیں

یہ بھی سچ ہے نہیں چلتا کوئی جادو اس پر
یہ بھی سچ ہے کہ دعا اس پہ اثرتی ہی نہیں

زندگی دھوپ کی صورت ہی ملی ہے ہم سے
چھاؤں لے کر کبھی راہوں میں شجرتی ہی نہیں

عمر ہی اس کی میسر ہے ہر اک پل مجھ کو
گو کسی دن وہ مرے ساتھ سفرتی ہی نہیں

ہم نے سوچا تھا کہ موسم میں شرارے بھر دیں
رت مگر سرد ہے اتنی کہ شررتی ہی نہیں

آبیاری تو بہت کی ہے شب و روز مگر
شاخ امید کسی طرح ثمرتی ہی نہیں

موتیاں دیتا نہیں آج سمندر بھی خمار
سیپ کی کوکھ میں اب بوند گہرتی ہی نہیں

راشد طراز

زمیں کا درد سر آسماں نظر آیا
یہ کس کا آئینہ پھر درمیاں نظر آیا

مجھے یقین دلایا تھا کتنے لوگوں نے
مجادلے میں کہاں ہم زباں نظر آیا

بکھرتی ٹوٹی قدروں کے درمیاں آخر
مرا وجود بھی اک داستاں نظر آیا

سمجھ رہی تھی جسے ساری دنیا آشفتہ
وہ اپنے آپ میں اک کارواں نظر آیا

مجھے تو پھر بھی گرفتار ہو کے بڑھنا تھا
سفر میں مجھ کو عبث آشیاں نظر آیا

یہ کیسا شہر تمنا ہے جس کی سڑکوں پر
لہو میں ڈوبا ہوا ہر سماں نظر آیا

وہ کیسی آگ تھی بغض و عناد کی راشد
فصیل شہر پہ جس کا دھواں نظر آیا

راشد طراز

اب تو آواز بھی دیتا نہیں ویرانۂ شب
جانے کس موڑ پہ آ پہنچا ہے افسانۂ شب

اتنا اعزاز ہے کافی ترے بیداروں کو
ہجر کی راہ میں ان کو ملا پروانۂ شب

چاند میں کس کی تجلی ہے ذرا غور سے دیکھ
یہ کہیں منزل آخر نہ ہو سلطانۂ شب

اک تصور ہے مرے پاس بھی رعنائی کی
کہکشاں کہتی ہے حاصل کرو پیمانۂ شب

جانے کیا گذری ہے اس کے دل ویراں پہ طراز
آج پھر خود سے مخاطب ہوا دیوانۂ شب

اکرم نقاش

بس ایک منظر تکا کروں میں
بس ایک چہرہ پڑھا کروں میں
کہا کرے تو سنا کروں میں
سنا کرے تو کہا کروں میں
لبوں سے جھڑتے گلاب چن لوں
نظر کی شبنم پیا کروں میں
فلک پہ روشن ہوا ہے کوئی
زمیں پہ تجھ کو پڑھا کروں میں
گھٹن ہے ایسی کہ سانس ٹوٹے
کوئی دریچہ ہی وا کروں میں
اندھیرے رستے بچے ہیں ہر سو
تجھے نہ سوچوں تو کیا کروں میں
پروں سے باندھے خیال تیرا
ہوا سے باتیں کیا کروں میں
مجھے پکارے ہے ایک عالم
تجھے پکاروں صدا کروں میں
کن اندھی گلیوں میں ہوں بتا دے
یوں ہی کہاں تک پھرا کروں میں
زوال شب ہے دو اک گھڑی میں
زمانہ صورت ڈھلا کروں میں
الجھ رہا ہوں کبھی کسی سے
کبھی کسی کو خفا کروں میں
کھلوں تو وسعت زمیں کی ورنہ
سمٹ کے خود میں رہا کروں میں
رواں رہوں مثل باد ہر دم
مثال دریا بہا کروں میں
ملوں ہوں خود سے کہ شہر دل سے
اب اور کس سے ملا کروں میں
وہاں پہ پہنچی ہے کھوج میری
جہاں سے اپنا پتا کروں میں
ان آندھیوں میں چراغ کیا ہے
بھلا ہے خود ہی جلا کروں میں
طلب میں جس کی غرور ٹوٹا
اسی سے کیوں کر بچا کروں میں
نہ تو رہے تو نہ میں رہوں میں
کہ حشر ایسا بپا کروں میں
قفس ہے شہرِ بدن بھنور ہے
کہاں سے اک دل رہا کروں میں
شکایتوں سے بھری خموشی
سہوں سہوں بس سہا کروں میں
سماعتوں میں کھنک ہے کیسی
یہ کس کی دھڑکن سنا کروں میں
بس ایک لمس سبک ہو دل پر
کہ کھوٹا سکہ کھرا کروں میں
تری طلب کے فسوں کے آگے
جنوں کو کیا لا کھڑا کروں میں
بچا ہے کیا جز امارت عشق
جو غرق دریا کیا کروں میں
خطائیں تیرے حضور رکھوں
جبیں کو وقف دعا کروں میں

کروں ہوں سانسیں شمار دن بھر
ستارے شب بھر گنا کروں میں
تری ہنسی کے کھنکتے جھرنوں
سے جاں کی گاگر بھرا کروں میں
تو آ رہے تو ہوا چلے ہے
ہوا چلے کچھ جیا کروں میں
یہ کس نے آنکھوں میں خواب ڈالے
یہ کسی کی خاطر جگا کروں میں
مکیں مکاں محو خواب سارے
ہزار دستک دیا کروں میں
کروں ہوں داروئے درد تجھ سے
مرض کو پھر لا دوا کروں میں
جو سن سکے سن اے نغمۂ جاں
گذارش بے نوا کروں میں
تجھے میں جس پل نظر نہ آؤں
اس ایک پل سے ڈرا کروں میں
جہاں پہ ہنستے اک عمر گذری
اب آپ ہی پر ہنسا کروں میں

آفتاب حسین

گھڑی گھڑی اسے روکو گھڑی گھڑی سمجھاؤ
مگر یہ دل ہے کہ کچھ دیکھتا ہے آؤ نہ تاؤ

اب اس کے درد کو دل میں لیے تڑپتے رہو
کہا تھا کس نے کہ اس خوش نظر سے آنکھ ملاؤ

عجب طرح کے جھمیلے ہیں عشق میں صاحب
برت سکو تو ہو معلوم آٹے دال کا بھاؤ

چلو وہ اگلا سا جوش و خروش تو نہ رہا
مگر یہ کیا کہ ملو اور ہاتھ بھی نہ ملاؤ

نظر ہے شرط حقیقت کو دیکھنے کے لیے
کہ ہر بگاڑ میں ہوتے ہیں سو طرح کے بناؤ

ہمارے حال کا کیا ہے سدھر ہی جائے گا
مگر یہ بات کہ تم اپنی الجھی لٹ سلجھاؤ

ہماری عمر بھی گذری ہے اس خرابے میں
کہاں کے ہوتے ہیں یہ لوگ اہل عشق ہٹاؤ

کبھی کھلو بھی یہ کیا ہے کہ آفتاب حسین
پڑے رہو یوں ہی گھر پر کسی کے آؤ نہ جاؤ

امیر حمزہ ثاقب

نیند آنکھوں میں بھری رات گنوائی بھی نہیں
دولت خواب مگر ہم نے کمائی بھی نہیں

کیسے آشوب خموشی میں گھری ہے بستی
نغمۂ دل نہیں آشفتہ نوائی بھی نہیں

میں ہی تنہا تھا ہر اک سنگ ملامت کا ہدف
اس جفا کار پہ انگشت نمائی بھی نہیں

کون سادات گھرانے کے ہیں ہم لوگ میاں
ذلت عشق اٹھانا تھی اٹھائی بھی نہیں

جانے کس دھیان میں گم صم وہ سر بزم رہا
وجد آور تھی غزل اس نے سنائی بھی نہیں

چھوٹ جانے کا لگا رہتا ہے دھڑکا ثاقب
جب کہ رفتار سفر اس نے بڑھائی بھی نہیں

امیر حمزہ ثاقب

پائے نگاریں تک نہ پہنچے کوشش کی ہر بار بہت
دھول اڑائی مٹی پھانکی ہم نے بھی اے یار بہت

کیسے کیسے رنگ کھلے ہیں جاناں سوچو دیکھو تو
ان آنکھوں کے ویرانے میں گل ہیں گلزار بہت

بزم عیش میں نوحہ کناں ہیں شہر طرب کے باشندے
اور سگان کوچۂ وحشت مست سر بازار بہت

جسم کا برتن سرد پڑا ہے تنہائی کے چولھے پر
افسردہ ہے جان و دل کا تم بن گھر سنسار بہت

چشم تمنا کے کاسے میں کھنکے اسم دل آویز
دید کے سکے نذر گذارو ہم بھی ہیں نادار بہت

رنگ بھری اک تیز ہوا نے کچھ ایسی ہولی کھیلی
یادنگر کے ہنستے بستے چہرے لگے خوں بار بہت

تصنیف حیدر

سبب ہے کیا مری جملہ سخن طرازی کا
میں ایک ہارا ہوا شخص دل کی بازی کا

یہ شہر دل کہ جہاں خاک اڑتی رہتی ہے
کبھی تھا شور اسی خطۂ اراضی کا

نہ اپنی سمت ہی پلٹے نہ تیرے پاس گئے
ثبوت اس سے بڑا کیا ہو بے نیازی کا

کوئی غزال نہ تھا ہم تھے اور صحرا تھا
سو ہم نے سیکھ لیا کھیل خاکبازی کا

اسی میں ہم نے لیا تجھ سے ہجر کا بدلہ
وہ ایک لمحۂ خاموش جاں گدازی کا

تصنیف حیدر

لاکھ نظروں پہ ترا جسم عیاں ہوجائے
غیر ممکن ہے کہ لفظوں میں بیاں ہوجائے

رات بھر شمع سا جلتا ہے مری آنکھوں میں
جب اسے ہاتھ لگاؤں تو دھواں ہوجائے

اک اسی خواہشِ پیہم کے ہیں مارے ہوئے ہم
یہ خلش اور بڑھے اور جواں ہوجائے

ایک شب وہ ہو کہ جب سامنے تو ہو اور میں
اس قدر سجدے لٹاؤں کہ اذاں ہوجائے

عشق میں تجھ سے بدلتی گئی صورت میری
یہ نہ ہو تو مرے ہونے کا گماں ہوجائے

کیا کشش تھی کہ سمٹ آئی ترے قدموں میں
ورنہ یہ خاک تو آشوب جہاں ہوجائے

اپنے دل میں لیے پھرتے ہیں تجھے ہم ورنہ
شہر کے شہر کو اندیشۂ جاں ہوجائے

معید رشیدی

دیکھ لے میری جان کتنا ہے
دل مرا ہم زبان کتنا ہے

کوئی پوچھے اداس آنکھوں سے
فاصلہ درمیان کتنا ہے

ہم اندھیرے میں جی نہیں سکتے
روشنی کا گمان کتنا ہے

خاک بھی خاک ہوئی جاتی ہے
سخت یہ آسمان کتنا ہے

ہم تو کہہ کر بھی کچھ نہیں کہتے
اور وہ بد گمان کتنا ہے

معید رشیدی

میں کوئی دشت میں دیوار نہیں کرسکتا
شہر اب مجھ پہ کبھی وار نہیں کرسکتا

میں نہیں چاہتا ہردم تری یادوں کا ہجوم
اپنی تنہائی میں دربار نہیں کرسکتا

تیرا غم ہو کہ غم دہر، اٹھانے میں ہے کیا
کام کیا ہے جو یہ بیمار نہیں کرسکتا

اک عمارت مرے اندر ہوئی مسمار تو اب
کیا مجھے وقت سر دار نہیں کرسکتا

اپنی قیمت مجھے معلوم ہے دربار سخن
تیری قیمت پہ یہ بازار نہیں کرسکتا



انداز بیاں اور
یہ باب شجاع خاور کے نام

گذشتہ دنوں کچھ نئے شاعروں کے کلام پر مشتمل ایک انتخاب ''کھڑکی میں خواب'' مجھے موصول ہوا۔ خیر، مدیر ہونے کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ جہاں کئی ناقابل برداشت کتابوں کا بوجھ روزانہ ڈھونا پڑتا ہے، وہیں کبھی کبھی کچھ ایسی کتابیں بھی ہاتھ لگ جاتی ہیں جو عصری ادب کی سمت و رفتار کی واقعی آئینہ دار ہوتی ہیں۔ مذکورہ انتخاب کا شمار انھیں کتابوں میں ہوتا ہے جسے عادل رضا منصوری نے مرتب کیا ہے۔ اس انتخاب کا کمال یہ ہے کہ اس میں شامل بیشتر شاعروں کی عمر چالیس سال سے کم ہے اور دوسری خاص بات یہ ہے کہ اس انتخاب میں نئی نسل کے وہ شعرا شامل نہیں ہیں جن کے نام ہر دوسرے ادبی رسائل میں جگمگاتے رہتے ہیں اور ناقدین اپنے مضامین میں ان ناموں کی گردان کرتے رہتے ہیں۔ میں فاضل مرتب کو مبارک باد پیش کرتا ہوں کہ انھوں نے اس انتخاب میں اپنی بصارت اور بصیرت کو ترجیح دی جو بلاشبہ ان کے حسن ذوق کا اشاریہ بھی ہے۔

ابھی میں یہ سوچ ہی رہا تھا کہ اس کتاب پر کس سے تبصرہ کراؤں کہ اچانک فاروقی صاحب کا فون آ گیا۔ عادل رضا منصوری نے انھیں بھی یہ کتاب بھیجی تھی۔ جب فاروقی صاحب نے خود ہی اس کتاب پر لکھنے کا عندیہ ظاہر کیا تو میں نے اسے اس کتاب کے لیے نہ صرف نیک فال تصور کیا، بلکہ جس طرح دیباچے میں فاضل مرتب نے ''نئی آوازوں'' کے لیے معاصر نقادوں کی بے حسی کا ذکر کیا ہے، اس غلط فہمی کے سد باب کے لیے بھی میں نے اسے اہم جانا۔

ایسا نہیں ہے کہ نقاد نئی چیزوں سے بے خبر ہے یا وہ ان سے کوئی معاندانہ رویہ رکھتا ہے بلکہ اس کا سروکار نئے یا پرانے کے بجائے خوب و زشت سے زیادہ ہوتا ہے۔ فاروقی نے ہی کہیں لکھا ہے کہ نئے ہونے کا لازمی مطلب اچھا ہونا نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ فی زمانہ ہر لکھنے والا خود کو خلاصۂ کائنات سمجھتا ہے اور نقادوں سے منشی گری کی توقع رکھتا ہے۔

اگر کچھ خوشامد پسند نقادوں کو نظر انداز کر دیا جائے (جو اپنی امت میں اضافے کی غرض سے ہر بالشتیے کو قطب مینار ثابت کرنے کے لیے شب و روز کوشاں رہتے ہیں)، تو شاید یہ دعویٰ بے جا نہ ہوگا کہ آج بھی غیر متعصب اور اعلیٰ ظرف نقادوں کی کمی نہیں جو عمدہ صلاحیتوں کو نہ صرف پہچان لیتے ہیں بلکہ ان کی معقول حوصلہ افزائی کرنے میں بھی بخل سے کام نہیں لیتے۔ مذکورہ کتاب میں شمس الرحمٰن فاروقی کی دلچسپی اس کا ایک ثبوت ہے۔ آخر میں اس کی وضاحت کر دوں کہ فاروقی کے مضمون کے بعد عادل رضا منصوری کے مرتب کردہ اس انتخاب میں سے کچھ شاعروں کا نمونۂ کلام میں نے اپنی فہم ناقص کی بنیاد پر پیش کیا ہے۔ مدیر

کچھ نئے شاعر

شمس الرحمٰن فاروقی

کچھ دن ہوئے مجھے ایک کتاب ڈاک سے ملی۔ ان دنوں ''کتاب'' کا مطلب ہے ''شعری مجموعہ'' یا پھر ''افسانوی مجموعہ''۔ مجھے یہ دونوں لفظ ''شعری مجموعہ'' اور ''افسانوی مجموعہ'' بہت بھونڈے اور خلاف محاورہ لگتے ہیں۔ لیکن اس سے زیادہ یہ کہ ''مجموعہ نگار'' صاحبان کی نظم/نثر اس قدر بے کیف، غلطیوں سے بھری ہوئی اور چلتے ہوئے مضامین سے ٹھنسی ہوئی ہوتی ہے کہ جہاں کوئی ''مجموعہ'' مجھے ملتا ہے، میرے دل سے ایک آہ نکلتی ہے، یا پھر مجھے اختلاج قلب ہونے لگتا کہ اردو ادب کی موجودہ صورت حال پر ماتم کرنے کا ایک اور موقع نصیب ہوگا۔

خوشی تو مجھے ہوتی ہے کہ اتنی ڈھیر ساری کتابیں چھپ رہی ہیں، لیکن رنج اس سے زیادہ ہوتا ہے کہ ان میں شاذ ہی کوئی کتاب پڑھنے کے لائق نکلتی ہے۔ پڑھنے اور یاد رکھ لینے کی بات تو بہت دور رہی۔ اس پر ظلم یہ کہ ہر ''مجموعہ نگار'' توقع رکھتا ہے اور تقاضا کرتا ہے کہ میں اس پر کچھ لکھوں بھی۔ ایک صاحب کی ادا مجھے بہت پسند آئی۔ انھوں نے فون پر مجھ سے اصرار کیا کہ میں ان کے ''مجموعۂ کلام'' پر کچھ لکھوں اور جلد لکھوں۔ انھوں یہ بھی فرمایا کہ ''ہر چند کہ میرے کلام میں اگر کچھ قوت ہوگی تو وہ لازوال ہوگا ہی، آپ اس پر لکھیں یا نہ لکھیں۔ لیکن جی چاہتا ہے کہ آپ کچھ لکھ دیتے۔''

بہر حال، جس کتاب کا ذکر اس وقت مقصود ہے اس کے کوائف حسب ذیل ہیں:

کھڑکی میں خواب؛ نئے غزل گویوں کا انتخاب؛ مرتب عادل رضا منصوری؛ صفحات ۲۱۱؛ ناشر، سرجنا، شیو باڑی روڈ، بیکانیر ۳۳۴۰۰۳؛ قیمت، ایک سو پچاس روپئے

لہٰذا جب یہ ''مجموعہ'' مجھے ملا تو حسب معمول میرے دل سے آہ نکلی کہ اختلاج قلب کا ایک اور سامان آیا۔ لیکن دیباچے میں کچھ جملے اپنی طرح داری کے باعث میرے جی میں گھر کر گئے۔ ملاحظہ ہو:

> پچھلے کچھ برسوں میں اردو ادب کا ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ اس کا نقاد نئی آواز اور نئی فکر کو ہمدردی سے دیکھنے کو تیار نہیں ہے... بقول شخصے، اردو میں ۶۰ (ساٹھ) سال کے پہلے تو

رجسٹریشن ہی نہیں ہوتا...شاعری Sociology یا Religion کی تابع نہیں ہوتی۔اس کا تعلق تو تہذیب سے ہوتا ہے...یہ شاعر آفاقیت کے نہیں مقامیت کے قائل معلوم ہوتے ہیں...ماضی کا ایک نام 'یاد' بھی ہوسکتا ہے اور ہجر کا دوسرا نام 'حال' بھی ممکن ہے۔

یہ نثر بہت اچھی نہیں ہے، اس لیے شک ہوتا ہے کہ ایسی نثر لکھنے والے شعر بھی ایسا ہی ویسا کہیں گے۔لیکن حقیقت اس سے کچھ مختلف ہے۔اچھی نثر لکھنا اچھا شعر کہنے سے زیادہ بڑی جوئے شیر لانا ہوتا ہے، اس لیے ممکن ہے کہ اچھے شاعر کو اچھا نثر نگار بننے میں کچھ دیر لگے۔یہاں بنیادی بات یہ ہے کہ مجھے منقولہ بالا عبارت کے تقریباً ہر لفظ سے اتفاق ہے۔ہاں شکایت اس بات کی ضرور ہے کہ نئے شاعر کو نقاد کا منھ تاکنے کی ضرورت ہی کیوں ہو؟ میں بار بار کہہ چکا ہوں کہ ہم لوگ نقاد کو غیر ضروری اہمیت دیتے ہیں، یہ ٹھیک نہیں ہے۔

خیر، تو یہ ''مجموعہ'' دراصل انتخاب ہے، کچھ نئے شعرا کا، اور ان میں سے کچھ ہی ایسے ہیں جن کی عمر چالیس کے آس پاس ہو۔ مجھے وہ دن یاد آ گئے جب میں نے اسی طرح کے کئی انتخابات دیکھے اور ان کا خیر مقدم کیا تھا اور حوصلہ افزا تبصرے لکھے تھے۔یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا۔ان میں سے کئی شعرا بہت دور تک گئے، کچھ تھک کر بیٹھ رہے، لیکن میں نے خیر مقدم سب کا کیا تھا۔اس انتخاب میں نظم کی کمی کھٹکتی ہے، کیونکہ جس طرح اچھی نثر لکھنا اچھا شعر لکھنے سے زیادہ ٹیڑھا کام ہے، اسی طرح اچھی نظم کہنا بھی اچھی غزل لکھنے سے زیادہ آزمائشی چیز ہے۔لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس انتخاب میں اچھے اور تازہ شعر بکثرت ہیں۔(خیال رہے کہ یہ بات بھی میں نے اکثر کہی ہے کہ 'اچھا' اور 'نیا' ہم معنی نہیں ہیں۔)

اس مجموعے میں شامل شعرا کے نام حسب ذیل ہیں (نہ کہ 'کچھ یوں ہیں'، جیسا آج کل کے نثر نگار فرماتے ہیں)۔میرا خیال ہے یہ مجموعہ اپنی طرز کا شاید پہلا مجموعہ ہے جس میں شعرا کی تاریخ پیدائش اور موجودہ مستقر بھی درج کیے گئے ہیں۔اس سے دو باتوں کا فائدہ حاصل ہوتا ہے: ایک تو یہ شاعر کتنا 'نوعمر' یا 'عمر رسیدہ' ہے، اور دوسری بات یہ کہ وہ ہندوستانی ہے کہ پاکستانی؟ دوسری بات میرے لیے اس لیے اہم ہے کہ گذشتہ کئی برس سے [جدید] ہندوستانی اردو شاعری مجھے بہت مایوس کرتی رہی ہے۔پاکستان کی صورت حال اس معاملے میں یقیناً بہتر رہی ہے۔

توقیر تقی؛ سال پیدائش، ۱۹۸۱؛ قیام، پاکستان
عدنان بشیر، سال پیدائش، ۱۹۸۲؛ قیام، پاکستان
امیر امام؛ سال پیدائش، ۱۹۸۴؛ قیام، ہندوستان
سالم سلیم؛ سال پیدائش، ۱۹۸۵؛ قیام، ہندوستان
گورَو سریواستو مستو؛ سال پیدائش، ۱۹۸۶ قیام، ہندوستان
تصنیف حیدر؛ سال پیدائش، ۱۹۸۶؛ قیام، ہندوستان
مہندر کمار ثانی؛ سال پیدائش، ۱۹۸۴؛ قیام، ہندوستان
علی زریون؛ سال پیدائش، ۱۹۷۹؛ قیام، پاکستان

عادل رضا منصوری؛ سال پیدائش، ۱۹۷۸؛ قیام، ہندوستان
احمد رضوان؛ سال پیدائش، ۱۹۷۸؛ قیام، پاکستان
فیصل ہاشمی؛ سال پیدائش، ۱۹۷۶؛ قیام، پاکستان
ضیاء المصطفیٰ ترک؛ سال پیدائش، ۱۹۷۶؛ قیام، پاکستان
برجیش عنبر؛ سال پیدائش، ۱۹۷۵؛ قیام، ہندوستان
حماد نیازی؛ سال پیدائش، ۱۹۸۴؛ قیام، پاکستان
دلاور علی آذر؛ سال پیدائش، ۱۹۷۱؛ قیام، پاکستان

میں کچھ بہت ضروری باتیں کہہ کر ختم کلام کروں گا۔(۱) خوش آئند بات یہ ہے کہ اکا دکا کے سوا یہ سب شعرا میرے لئے اجنبی تھے۔(۲) مایوسی کی بات یہ ہے کہ کتاب بہت مختصر ہے، اور کثرت سے خالی صفحات یا جگہ چھوڑ دینے کے باعث آنکھوں کو بھلی تو لگتی ہے، لیکن بقول خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم، 'کلام' سے زیادہ 'نمونہ کلام' ہاتھ لگتا ہے۔(۳) ہندوستان کے شاعر بہت ہیں اور غیر مسلم بھی بہت ہیں۔اس طرح ان فرقہ پرستوں اور احمقوں کے سر پر ایک اور کیل ٹھکتی ہے جو کہتے ہیں کہ اردو ہندوستان میں ختم ہو رہی ہے اور اب یہ صرف چند مسلمانوں کی زبان ہے۔مجھ سے مسلسل رابطہ قائم رکھنے والوں میں کئی ایسے ہندوستانی ہیں جنھیں اردو سے بے لوث محبت ہے، جو غیر مسلم ہیں، اور جنھوں نے محض شاعری یا اردو شاعری کے ذوق سے مجبور ہو کر اردو سیکھی ہے۔ایسے لوگ ہندوستان کے طول و عرض میں ہیں۔(۴) جو شعرا چالیس کے پیٹے میں ہیں، ان کے بارے میں کچھ کہنا غیر ضروری ہے۔لیکن وہ جو ابھی تیس کے آس پاس ہیں، ان سے مجھے بہت امیدیں ہیں۔(۵) ہندو پاک کے دور دراز شہروں میں پھیلے ہوئے یہ شعرا ایک دوسرے سے رابطے میں ہیں۔یہ انٹرنیٹ اور فیس بک کے بغیر ممکن نہ ہوتا، لیکن یہ بہت ہی خوش آئند بات ہے۔اس لے میں جتنا بھی اضافہ ہو، کم ہے۔

اب بے تکلف کچھ شعر جو مجھے واقعی ٹھیک لگے، سن لیجئے۔

خشک پیڑوں کو کٹنا پڑتا ہے
اپنے ہی اشک پی ہرا ہوجا

(توقیر تقی۔کاش کے مصرع اولیٰ یوں ہوتا ع خشک پیڑوں کو کاٹتے ہیں لوگ۔)

ہے چھپی مشرق کی جانب اور نہ مغرب کی طرف
نخل زیتوں میں گندھی وہ روشنی قندیل کی (عدنان بشیر)

بدن کے غار سے رہائی مانگتے ہوئے
یہ بیسویں دعا پہ تیسرا حصار ہوگیا (عدنان بشیر)

جیسے یہاں قیامت کبریٰ گذر چکی
جیسے کہ کائنات میں کچھ بھی نہیں بچا (امیر امام)

مسئلہ ہے کہ بھلانے کے طریقے سارے
بھول جاتا ہوں میں جب تجھ کو بھلانا چاہوں (امیر امام)

شاہ رگ خیال سے تازہ لہو ابل پڑے
اے مرے ذہن جنگجو کاری سا کوئی وار کر

(امیر امام۔کاش مصرع ثانی یوں ہوتا ع اے مری فکر جنگ جو کوئی تو ایسا وار کر)

جرم یہ تھا کہ اسے دیکھ لیا تھا یوں ہی
اور سزا یہ ہے کہ جاتی رہی بینائی مری (سالم سلیم)

دشت میں پانی کے قدموں کے نشاں
ہم نہ دیکھیں گے اگر دیکھے گا کون (تصنیف حیدر)

میں چاہتا ہوں کہ تیری طرف نہ دیکھا جائے
مری نظر کو مگر تو نے باندھ رکھا ہے

(مہندر کمار ثانی۔مصرع اولیٰ یوں ہوتا تو خوب تر ہوتا ع میں چاہتا ہوں کہ تیری طرف نہ دیکھوں میں)

جی تو کرتا ہے کبھی اپنے گلے بھی لگیے
لیکن آئینے میں در بھی تو نہیں کر سکتے (ضیاالمصطفیٰ ترک)

عجب ہے گرد گذشتہ دنوں کی چھٹتی نہیں
یہ کیا کہ صبح تو ہوتی ہے رات کٹتی نہیں

(ضیاالمصطفیٰ ترک۔کیا اچھا ہوتا اگر مصرع اولیٰ یوں ہوتا ع عجب ہے گرد پرانے دنوں کی چھٹتی نہیں)

گلی ہو کہ گھر ہو سفر ہو کہ منزل
اسے ہر جگہ دیکھنا چاہتا ہوں (برجیش عنبر)

ادھر سے آج وہ گذریں گے عنبر
سڑک کو صاف اور سنسان رکھئے (برجیش عنبر)

میرا دل چاہتا ہے جاوید شاہین کے انتخاب ''آٹھ غزل گو'' جیسا انتخاب آج بھی کوئی ہوتا اور اس کے شعرا میں وہی قوت استقلال ہوتی جو جاوید شاہین کے شعرا میں تھی۔ ''کھڑکی میں خواب''میں شاعر کم اور شعر زیادہ ہوتے تو بات اور بھی امید افزا ہوتی۔ بہر حال، مرتب کتاب اور شرکائے کتاب مبارک باد کے مستحق ہیں۔

مندرجہ بالا کتاب میں ضیاالمصطفیٰ بھی ایک شاعر ہیں۔حسن اتفاق یہ کہ ان کا ایک مجموعہ بھی مجھے انھیں دنوں ملا۔ ''شہر پس چراغ'' اور شاعر کے تخلص، دونوں میں ندرت ہے۔(''شہر پس چراغ''، از ضیا المصطفیٰ ترک، مطبوعہ شہرزاد، کراچی، قیمت ۳۰۰ روپئے۔) اس مجموعے نے بھی دل خوش کیا، لیکن یہ شکایت بھی رہی کہ اکثر شعروں پر جدید پاکستانی غزل کی چھاپ نظر آئی۔لیکن جب غور سے پڑھا تو یہ بھی دیکھا کہ ضیا المصطفیٰ ترک کی بعض ادائیں اوروں سے ہٹ کر بھی ہیں۔مثلاً یہ بات کہ انھیں دنیا سے جتنی خفگی ہے اتنی ہی

خود سے بھی ہے۔اور اکثر وہ غزل کے شعر میں مجادلے کا رنگ ملا دیتے ہیں جسے نبھانا آسان نہیں ہوتا۔ترک نے اس منزل کو ترکانہ طے کیا ہے۔

بالآخر ایسا ہی کچھ کرتے دیکھیں گے خود کو
ہماری سعی کو بیکار دیکھنے والے

ہماری جلتی ہوئی آنکھیں بھی ملاحظہ ہوں
ہمارا یار طرح دار دیکھنے والے

پس دیوار آگ روشن ہے
اور میں کوزہ لیے کھڑا ہوا ہوں

دوست جلدی میں تھے سارے اور مجھے
اپنی آہستہ روی پر ناز تھا

رائیگاں جانے کے اک رنج کے ساتھ
عمر بھر کچھ بھی نہ کرتے ہوئے لوگ

ایک سا حال ہے ہم ایسوں کا
شعر کہتے ہوئے مرتے ہوئے لوگ

مصطفیٰ ترک کا عشقیہ رنگ بھی خوب ہے۔لیکن جس طرح کے شعر میں نے اوپر نقل کیے ہیں، مجھے آج کی اردو شاعری میں نظر نہیں آسکے۔مبارک باد۔ ●●

ضیا المصطفیٰ ترک

یوں ہی موجود سے درکار بدل کر دیکھیں
ایک منظر کو کئی بار بدل کر دیکھیں

تو نہیں تیرے در و بام ہی گھر لے آئیں
اپنے در سے تری دیوار بدل کر دیکھیں

دھوپ میں پوری کفایت کہاں کرتے ہیں بھلا
اب کے رستے کے یہ اشجار بدل کر دیکھیں

دست خالی پہ قناعت کریں کب تک آخر
ہاتھ شاخ ثمر بار بدل کر دیکھیں

جو تیری منشا ہے ہم ہو نہیں پائے کیا ہو
کیوں نہ اس بار تجھے یار بدل کر دیکھیں

عین بیداری میں دیکھا کریں جو جی میں آئے
نیند سے خواب خوش آثار بدل کر دیکھیں

کوئی سنتا نہیں سن لے تو سمجھتا نہیں ترک
میری مانیں لب اظہار بدل کر دیکھیں

ضیا المصطفیٰ ترک

دفعتاً روشنی بے نام و نشاں ہوتے ہوئے
ہم نے دیکھا ہے چراغوں کو دھواں ہوتے ہوئے

کون جانے کہ مرے بعد زمانے لگ جائیں
نئے چشمے کو تہ سنگ رواں ہوتے ہوئے

دل وہ نادان کہ بازار میں آ جاتا ہے
جنس کم ہوتے ہوئے نرخ گراں ہوتے ہوئے

وہ یہیں ہوتا نہیں ورنہ ہے ہر جا موجود
میں کہیں بھی نہیں ہوتا ہوں یہاں ہوتے ہوئے

بولتا رہتا ہوں اور کہہ نہیں پاتا کچھ بھی
تو بیاں میں نہیں آتا ہے بیاں ہوتے ہوئے

جانے کس واسطے یہ دربدری لاحق ہے
آسماں سر پہ گراں تا بہ گراں ہوتے ہوئے

علی زریون

مٹی گریز کرنے لگی ہے خیال کر
اپنا وجود اپنے لیے تو بحال کر

تیرا طلوع تیرے سوا تو کہیں نہیں
اپنے میں ڈوب اپنے ہی اندر زوال کر

اوروں کے فلسفے میں ترا کچھ نہیں چھپا
اپنے جواب کے لیے خود سے سوال کر

پہلے وہ لا تھا مجھ سے الہٰی ہوا ہے وہ
لایا ہوں میں خدا کو خودی سے نکال کر

اس کارگاہ عشق میں سمتوں کا دکھ نہ پال
فکر جنوب اور نہ خوف شمال کر

خواہش سے جیتنا ہے تو مت اس سے جنگ کر
چکھ اس کا ذائقہ اسے چھو کر نڈھال کر

آیا ہے پریم سے تو میں حاضر ہوں صاحبہ
لے میں بچھا ہوا ہوں مجھے پائمال کر

علی زریون

پاکیزگی کا بوجھ بہت تھا سو کم کیا
میری برہنگی نے مجھے تازہ دم کیا

اس لفظ کا سراغ کوئی کیسے پا سکے
میں نے جسے وجود کے اندر رقم کیا

کل شب نگار خانۂ حیرت پہنچ کے میں
بیمار آئینوں پہ محبت کا دم کیا

اپنا وجود پیش کیا تحفہ تن اسے
دشت سخن کی زرد اداسی کو کم کیا

رام و رحیم نام کے دو رنج تھے یہاں
دونوں کو اختیار سے کھینچا بہم کیا

صاحب بیان دید میں واحد شہید ہوں
جن نے نم چراغ کو آنکھوں میں ضم کیا

فیصل ہاشمی

ذرا سا ٹوٹ گیا آئینہ کنارے سے
چھلک رہا ہے نیا رنج استعارے سے

زمین زینہ بہ زینہ بلند ہونے لگی
اتر رہا تھا کوئی خوش خبر ستارے سے

وہ ایک خواب کہ جو منکشف نہ ہوتا تھا
وہ ایک خواب کھلا مجھ پہ استخارے سے

کبھی کبھار بڑا شور آنے لگتا ہے
ہمارے رخ پہ کھلے دوسرے کنارے سے

وہ آنکھ جس کے لیے میں اداس رہتا ہوں
بھری ہوئی ہے کسی اور ہی نظارے سے

فیصل ہاشمی

بچ گیا رنج و رائیگانی سے
جل رہا ہوں میں جاویدانی سے

پھر سے ظاہر ہوا ہوں لوگوں پر
اپنے لفظوں کی مہربانی سے

انگلیاں درد کرنے لگتی ہیں
کھینچ لیتا ہوں ہاتھ پانی سے

اچھے لگتے ہیں سارے رنگ مگر
خوف آتا ہے آسمانی سے

کتنے چہروں کو ہم نے دہرایا
دل کی تا دیر میزبانی سے

کس قبیلے کا فرد ہوں فیصل
کوئی پہچان لے نشانی سے

سالم سلیم

دالان میں کبھی کبھی چھت پر کھڑا ہوں میں
سایوں کے انتظار میں شب بھر کھڑا ہوں میں

کیا ہو گیا کہ بیٹھ گئی خاک بھی مری
کیا بات ہے کہ اپنے ہی اوپر کھڑا ہوں میں

پھیلا ہوا ہے سامنے صحرائے بے کنار
آنکھوں میں اپنی لے کے سمندر کھڑا ہوں میں

سناٹا میرے چاروں طرف ہے بچھا ہوا
بس دل کی دھڑکنوں کو پکڑ کر کھڑا ہوں میں

سویا ہوا ہے مجھ میں کوئی شخص آج رات
لگتا ہے اپنے جسم سے باہر کھڑا ہوں میں

اک ہاتھ میں ہے آئینۂ ذات و کائنات
اک ہاتھ میں لیے ہوئے پتھر کھڑا ہوں میں

سالم سلیم

بدن کے سارے جزیرے شمار کرتے ہوئے
میں تھک گیا ہوں سمندر کو پار کرتے ہوئے

ہم ایسے اہل جنوں بزم آگہی میں ہنوز
قصور بے خبری بار بار کرتے ہوئے

میں اپنا عکس بتاؤ کہاں تلاش کروں
ہیں آئینے مرے چہرے پہ وار کرتے ہوئے

تمام دن مجھے خود کو تلاش کرنا ہے
کٹے گی رات ترا انتظار کرتے ہوئے

رفو گری کا ہنر سیکھ ہی لیا ہم نے
خود اپنے دل کی ردا تار تار کرتے ہوئے

مہندر کمار ثانی

اک مرکز پہ سمٹتا جاؤں
یہ میں گھٹتا ہوں کہ بڑھتا جاؤں

اک نفس بھی میں نہ جاؤں بے کار
کسی تخلیق میں برتا جاؤں

میں بلندی کی طرف مائل ہوں
زینہ در زینہ اترتا جاؤں

ہو رہا ہوں میں کہیں اور طلوع
افق جسم سے ڈھلتا جاؤں

ہو رہا ہوں تیرے دکھ میں تحلیل
اپنے ہر درد سے کٹتا جاؤں

مہندر کمار ثانی

وہی اداس سی آنکھیں اداس چہرہ ہے
یہ لگ رہا ہے کہ پہلے بھی تجھ کو دیکھا ہے

میں چاہتا ہوں کہ تیری طرف نہ دیکھا جائے
مری نظر کو مگر تو نے باندھ رکھا ہے

چھپا کے رکھتا ہوں میں خود کو ہر طرح لیکن
یہ آئینہ مجھے حیرت میں ڈال دیتا ہے

تمھاری بات پہ کس کو یقین آئے گا
کسی سے تم یہ نہ کہنا ''خدا کو دیکھا ہے''

ہزاروں منزلیں سر کر چکا ہوں میں لیکن
یہ خود سے خود کا سفر تو بہت عجب سا ہے

ترا وجود ترے راستے میں حائل ہے
یہیں سے ہو کے مرا قافلہ گذرتا ہے

میں دن کو شب سے بھلا کیوں الگ کروں ثانی
یہ تیرگی بھی تو اک روشنی کا حصہ ہے

توقیر تقی

لفظ کی قید سے رہا ہو جا
آ مری آنکھوں سے ادا ہو جا

خشک پیڑوں کو کٹنا پڑتا ہے
اپنے ہی اشک پی ہرا ہو جا

بخش اس حبس کو مہکتی غزل
اور در کھولتی ہوا ہو جا

سنگ برسا رہا ہے شہر تو کیا
تو بھی یوں ہاتھ اٹھا دعا ہو جا

خود کو پہچان ادھر اُدھر نہ بھٹک
اپنے مرکز پہ دائرہ ہو جا

پھینک دے خشک پھول یادوں کے
ضد نہ کر تو بھی بے وفا ہو جا

اور پھر ہو گیا میں آئینہ رو
اس نے اک بار ہی کہا ہو جا

کہیں اندر سے آج بھی توقیر
اک صدا آتی ہے مرا ہو جا

توقیر تقی

روٹھ کر آنکھ کے اندر سے نکل جاتے ہیں
اشک بچوں کی طرح گھر سے نکل جاتے ہیں

سبز پیڑوں کو پتہ تک نہیں چلتا شاید
زرد پتے بھرے منظر سے نکل جاتے ہیں

تم تراشے ہوئے بت ہو کسی محراب کے بیچ
ہم زوائد ہیں جو پتھر سے نکل جاتے ہیں

ساحلی ریت میں کیا ایسی کشش ہے کہ گہر
سیپ میں بند سمندر سے نکل جاتے ہیں

آخرش صبح قیامت کی اذاں آتی ہے
اور ہم شام کے لشکر سے نکل جاتے ہیں

عدنان بشیر

میں نے ان آنکھوں کو چھو کر کہکشاں تشکیل کی
سامری نے بت میں گوندھی خاکِ پا جبریل کی

پانیوں کے خوف میں سہمی چٹانوں سے پرے
وہ صدا گونجی کہ ہر اک موج نے تعمیل کی

اک عصا بارہ قبیلے اور بارہ راستے
پھر مقابل فوج اس نے نیل میں تحلیل کی

جی اٹھی ہابیل کی آنکھوں میں صبحِ اولیں
مر گئی مغرب میں شام آخریں قابیل کی

ہے چھپی مشرق کی جانب اور نہ مغرب کی طرف
نخلِ زیتوں میں گندھی وہ روشنی قندیل کی

جس سے سورج کو اذنِ باریابی نہ ملا
اس سے پہلے واپسی ہے صاحبِ انجیل کی

آخری قطرہ کنویں کے پاؤں سے چمٹا رہا
کرنے والے نے پھر اس میں زندگی ترسیل کی

میں نے ماضی کے جزیروں میں چھپے اسرار پر
دستِ لرزاں سے چھڑک دیں خوشبوئیں زنبیل کی

اولیں خوابوں کے عرصے میں کہیں عدنان سے
چھن گئیں شمعیں تو اس نے روشنی تنزیل کی

عدنان بشیر

تمھاری یاد کے پرچم کھلے ہیں راہوں میں
تمھارا ذکر ہے پیڑوں میں خانقاہوں میں

پکھیرو نغمے سناتے ہیں ہر مسافر کو
اڑان بھرتے ہیں آنکھوں کی خواب گاہوں میں

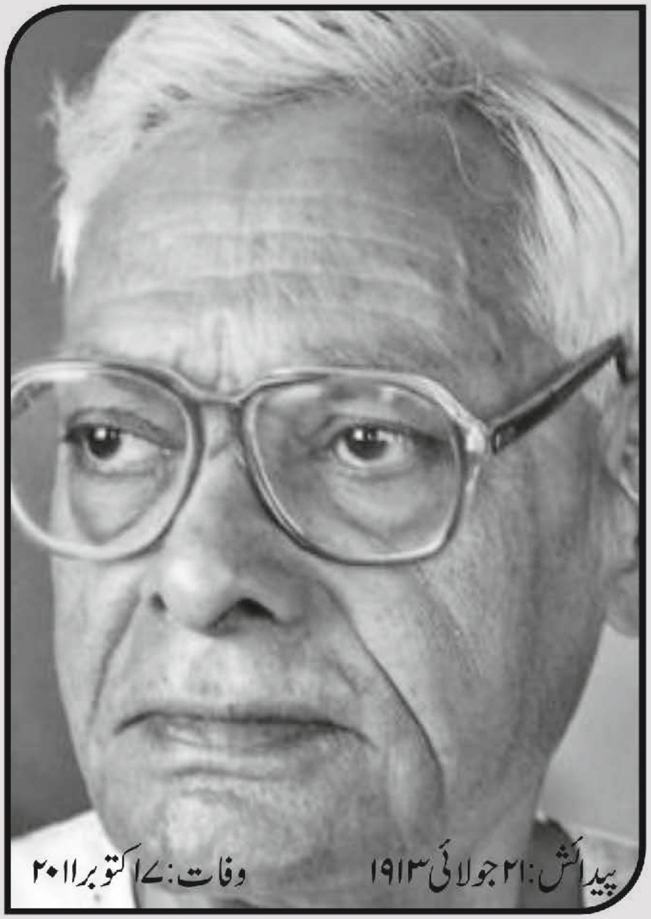
شکستہ صحن کے کونے میں چارپائی پر
ترا مریض تجھے سوچتا ہے آہوں میں

وہ گہرے سرخ لبادے میں خشک نہر کے پار
کپاس چنتی رہی دھوپ کی پناہوں میں

جھکے درخت سے پوچھا مہکتی ڈالی نے
کبھی گلاب کھلے ہیں تمھاری بانہوں میں

میں شہر لوٹ کے آؤں تو ٹوٹ جاتا ہوں
سو اب قیام کروں گا اداس راہوں میں

یہ شور بوجھ ہوا جا رہا ہے اب عدنان
دبے ہیں لفظ سبھی سسکیوں کراہوں میں



دو تراجم

یہ باب راج بہادر گور کے نام

پہلے شمس الرحمٰن فاروقی کے تراجم اکثر و بیشتر پڑھنے مل جایا کرتے تھے لیکن ادھر کافی دنوں سے وہ اس جانب اپنی درازیٔ عمر اور حد درجہ مصروفیت کے سبب ملتفت نہ ہو پائے۔ پھر جیسا کہ میرا اندازہ ہے کہ فاروقی کوئی بھی کام داخلی تحریک کے بغیر نہیں کرتے۔ برسوں افسانہ نہیں لکھا لیکن تحریک ملی تو اچانک ''قبضِ زماں'' ظہور میں آ گیا۔ اسی تحریک کا نتیجہ ہے کہ انھوں نے اپنی رباعیوں کا مجموعہ مکمل کرلیا اور ابن صفی کے ناولوں کا ترجمہ کر ڈالا۔

اردو ادب کی تاریخ نابغوں سے بھری پڑی ہے۔ لیکن اس تاریخ میں شمس الرحمٰن فاروقی جیسا Versatile (ہمہ صفت موصوف) ادیب شاید ہی کوئی دوسرا ملے۔ یہ صرف دعویٰ نہیں بلکہ حقیقت ہے کہ بیک وقت تنقید، فکشن، شاعری، لغت سازی، ترجمے وغیرہ پر یکساں قدرت پانا کسی معجزے سے کم نہیں۔

زیر نظر باب میں فاروقی کے دو غیر مطبوعہ تراجم پیش کیے جا رہے ہیں۔ بطور خاص آڈن کی نظم کا ترجمہ اور اس سے پہلے اس کا پس منظر نہ صرف دلچسپ بلکہ معلوماتی بھی ہے۔

مدیر

آڈن کی ایک نظم

شمس الرحمٰن فاروقی

سنہ ۱۹۴۷ کی پندرہ اگست کو ہمارا ملک آزاد بھی ہوا اور تقسیم بھی۔ تقسیم کے نتیجے میں فوری طور پر جو آفت دونوں ملکوں کے بے گناہوں پر ٹوٹی اس کے داغ ابھی پوری طرح دھندلے نہیں ہوئے۔ اور گذشتہ پچاس ساٹھ برس میں دونوں ملکوں کے سیاسی تعلقات کی داستان کشت و خون اور آپسی عدم اعتماد سے بھری ہوئی ہے۔ اب بہت سے لوگ کہنے لگے ہیں کہ تقسیم غیر ضروری تھی اور وہ پورے برصغیر کے لئے نقصان دہ تو بہر حال ثابت ہوئی۔ لیکن تقسیم کے متعلق بعض سوال ابھی سرحد کے دونوں طرف ٹھیک سے بحث میں نہیں آئے ہیں، بلکہ شاید اٹھائے ہی نہیں گئے۔ مغرب میں بعض سوال گذشتہ چند برس کے دوران زیر گفتگو آئے ضرور ہیں، لیکن ان کے جواب میں کوئی قول فیصل ابھی نہیں کہا جا سکا ہے۔

پہلا سوال یہ ہے کہ ماؤنٹ بیٹن نے آزادی کی تاریخ جون ۱۹۴۸ سے آگے کر کے اگست ۱۹۴۷ کیوں کر دی؟ ماؤنٹ بیٹن فروری ۱۹۴۷ میں یہاں پہنچا تھا۔ کس بنا پر انگریز حکومت نے طے کیا کہ اسے اگلے چند مہینوں میں ہندوستان چھوڑ دینا چاہیے؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ دونوں ملکوں کی سرحدیں متعین کرنے کے لیے لندن سے ایک ایسا وکیل، سر سرل ریڈکلف (Sir Cyril Radcliffe) کیوں چنا گیا جسے ہندوستان کے بارے میں کچھ خاص معلومات اور اس کے مسائل اور مشکلات میں غالباً کوئی دلچسپی نہ تھی؟

ریڈکلف کو ایک وسیع و عریض برصغیر کا بٹوارہ کرنے کے لئے صرف سات ہفتے دیئے گئے، جب کہ معمولی جائدادوں کی تقسیم میں مہینوں، بلکہ برسوں لگ جاتے ہیں۔ کہا گیا کہ وہ وائسرائے اور اس کے ذاتی عملے سے کوئی ربط نہ رکھے گا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ جب تک ہندوستان میں رہا، وائسرائے ہاؤس سے مسلسل رابطہ قائم کئے رہا۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ رازداری کے دعوے کے باوجود کچھ فیصلے کانگریس اور شاید مسلم لیگ کے بھی کہنے پر بدلے گئے۔ تبدیلیوں کے نتیجے میں پنجاب کے کچھ مسلمان اکثریت کے علاقے ہندوستان کو ملے اور بنگال کے کچھ ہندو اکثریت کے علاقے پاکستان کو دے دیئے گئے۔

انگلستان واپس جاتے ہی ریڈکلف نے اپنے سارے کاغذات ضائع کر دیئے۔ ایسا کیوں ہوا؟ کہا گیا ہے کہ اس کا طریقہ یہی تھا کہ جن کاغذوں کی ضرورت اسے نہ ہوتی تھی وہ انھیں کام ختم ہو جانے کے

بعد ضائع کر دیتا تھا۔لیکن وہ کاغذات جو اس نے ضائع کئے وہ اس کے نہ تھے بلکہ دونوں نئی حکومتوں کی مشترکہ ملکیت تھے۔ریڈکلف کے واپس جاتے وقت وہ کاغذات اس سے واپس کیوں نہ لے لئے گئے؟اس سے شک پیدا ہوتا تھا کہ تقسیم کے کچھ فیصلے عام دیانت داری پر بھی مبنی نہ تھے۔ماؤنٹ بیٹن نے ریڈکلف کے فیصلے ۱۵ اگست ۱۹۴۷ کے بعد کیوں شائع کئے اور کیوں اس نے انھیں مہینوں دبائے رکھا اور ایک پوری خلقت کو اپنی تقدیر کے بارے میں شک میں مبتلا رکھا؟

نئی سرحدوں کا اعلان ۱۵ اگست ۱۹۴۷ کے بعد کرنے کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ غیر منقسم ہندوستان کی فوج جو بجا طور پر اپنی غیر جانب داری اور اعلیٰ کارکردگی کے لئے مشہور تھی،فسادات کو روکنے اور فسادیوں کو سزا دینے کے کام میں نہ لائی جاسکی۔

تقسیم کے پہلے ہی کشت وخون بڑے پیمانے پر شروع ہو گیا تھا لیکن حکومت نے اس کے تدارک کی موثر تدابیر کیوں نہ اختیار کیں؟ کیا حکومت کی خفیہ ایجنسیوں نے اس تاخت وتاراج کی خبر حکومت کو پہنچادی تھی؟اگر نہیں،تو کیوں نہیں؟ ریڈکلف نے کس دباؤ کے تحت،اتنے کم وقت میں اور اس قدر ناقص کاغذات کی بنیاد پر سرحد سازی کا کام کیوں قبول کیا،جب کہ اسے اس کام میں کوئی درک بھی نہ تھا؟

ڈبلیو۔ایچ۔آڈن (W.H.Auden) کی نظم Partition،جس کا ترجمہ پیش کیا جارہا ہے،اس لئے اہم ہے کہ یہ آڈن کے طنزیہ،بے تکلف،کھردرے لہجے کی نمائندگی تو کرتی ہی ہے،اس میں وہ سوال بھی پوشیدہ ہیں جو اوپر اٹھائے گئے اور یہ نظم ہمارے اردو ہندی کے عام ''فساداتی ادب'' سے بالکل مختلف ہے اور اس انسانی المیے کی طرف ہمیں متوجہ کرتی ہے جو تقسیم کے باعث ملک میں ہر طرف رونما ہوا۔اس نظم میں انسانی اقدار کے بامعنی اور برحق ہونے کی تصدیق کی گئی ہے اور خود ریڈکلف کی ایمان داری بھی معرض شک میں لائی گئی ہے۔ایسی کوئی نظم یا افسانہ اردو میں کسی نے نہ لکھا۔شاید اس کے بیک وقت معروضی اور طنزیہ لہجے کے لئے حکمراں قوم کا فرد ہونا ضروری تھا کیونکہ ہم ہندوستانی ان باتوں کو اب بھی پوری درستی اور ٹھنڈے دل سے نہیں دیکھ سکے ہیں۔آڈن کی نظر اس انسانی المیے اور خوف ناک سیاسی غلطی تک پہنچی جس کی ذمہ داری تقسیم پر ہے اور تقسیم جس میں آلودہ تھی۔آڈن کی نظم ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ سیاسی شاعری ہو تو ایسی ہو۔

ہیئتی اعتبار سے اس نظم میں دو غیر معمولی باتیں ہیں۔ایک تو یہ کہ اس کے تمام مصرعے Hexametre کہلائیں گے،کیونکہ یہ بارہ بارہ سالموں پر مشتمل ہیں۔انگریزی میں ایسی نظمیں بہت ہی شاذ ہیں اور آڈن جیسا ماہر عروضی ہی اس مشکل کو آسان کرسکتا تھا۔انگریزی میں تو گیارہ سالموں والے مصرعے (Alexanderine) ہی خال خال دکھائی دیتے ہیں اور شاعر ان کے لئے خاص اہتمام کرتا ہے۔پوری نظم بارہ سالموں والے مصرعوں یعنی Hexametre میں کہہ دینا اور اس قدر روانی کے ساتھ،انتہائی غیر معمولی کارنامہ ہے۔دوسری بات یہ کہ نظم مثنوی کی ہیئت میں ہے،یعنی انگریزی عروض کے اعتبار سے یہ Couplets میں لکھی گئی ہے اور ہر قافیہ اس قدر برجستہ ہے کہ باید وشاید۔اس خوبی کا صحیح

اندازہ وہی لوگ کر سکتے ہیں جنھیں یہ بات معلوم ہو کہ انگریزی زبان میں قوافی کا بے حد فقدان ہے۔

جن چار ججوں کا ذکر نظم میں ہے،وہ دراصل آٹھ تھے،دو ہندو اور دو مسلمان بنگال کے لئے اور دو ہندو اور دو مسلمان پنجاب کے لئے۔یہ سب ہائی کورٹ کے جج تھے۔ان کے نام حسب ذیل ہیں:

بنگال:

سی۔سی۔بسواس

بی۔کے۔مکھرجی

ابوصالح محمد اکرم

ایس۔اے۔رحمان

پنجاب:

مہر چند مہاجن

تیج سنگھ

دین محمد

محمد منیر

کہا جاسکتا ہے جب ریڈکلف نے اپنی متعین کی ہوئی تقسیم کا نتیجہ ایک ایسے انسانی المیے کی صورت میں دیکھا تاریخ میں جس کی نظیر نہیں ملتی،تو اس نے اپنے کام کی فیس جو چالیس ہزار روپئے تھی،واپس کردی۔

ابھی حال میں ''اردو ادب'' کے شمارے میں اس نظم کا ترجمہ (مترجم،شمیم حنفی) دیکھا تو مجھے یاد آیا کہ میں نے بھی اسے ترجمہ کرکے ''شب خون'' میں چھپوایا تھا۔ترجمے کو پڑھ کر میرے مرحوم دوست نقی حسین جعفری نے اس کی تحسین کی لیکن مجھے اس بات کی طرف بھی متوجہ کیا کہ میں نے پوری نظم کا ترجمہ نہیں کیا تھا۔میں نے یہ نظم آڈن کے مجموعے میں سے نہیں،بلکہ نیویارک ریویو آف بکس کے ایک شمارے سے لی تھی۔مرحوم پروفیسر جعفری نے مجھے اصل نظم کی نقل بھی مہیا کردی تھی۔بات آئی گئی ہوگئی،لیکن اب جب شمیم حنفی کا ترجمہ دیکھا تو میں نے سوچا کہ میں بھی پوری نظم کا ترجمہ کرلوں تو بہتر ہوگا۔میں نے ترجمہ کیا اور اپنے نوٹ اور ترجمے میں کچھ اضافے اور تبدیلیاں بھی کیں۔میں اسے نقی حسین جعفری کو خراج تحسین کے طور پر پیش کرتا ہوں۔

اب نظم ملاحظہ ہو۔ ♦♦

ریڈکلف صاحب کا بٹوارہ

آڈن

انگریزی سے ترجمہ: شمس الرحمن فاروقی

کم سے کم اتنا تو ہے کہ جب وہ اس فریضے کی انجام دہی کے لیے پہنچے
جو انھیں تفویض ہوا تھا، تو اس وقت وہ بالکل غیر جانب دار تھے۔
جس سرزمین کا بٹوارہ کرنے وہ آئے تھے، انھوں نے اس کی جھلک بھی نہ دیکھی تھی۔
اور بٹوارہ خلق خدا کے دو ایسے گروہوں کے درمیان ہونا تھا جو
تشدد کی حد تک باہم دست و گریبان تھے۔ ان کے کھانے الگ، ان کے
خدا سراسر مصالحت ناپذیر۔
''وقت''، لندن میں دوران ہدایت ان پر واضح کیا گیا،
''کم ہے۔ بہت دیر ہو چکی، اب امکان نہیں کہ
آپس میں مزید مشورہ ہو یا معقولیت اور منطق پر مبنی بحث مباحثہ ہو۔
اب تو ایک ہی حل ہے: دونوں کو الگ کر دیا جائے۔ اور وائسرائے
کا خیال یہ ہے، جیسا کہ آپ کو ان کے مکتوب سے معلوم ہوگا...
آپ ان کے آس پاس جتنا کم نظر آئیں اتنا ہی اچھا ہوگا۔ اس لئے
ہم نے آپ کے قیام کا الگ انتظام کیا ہے۔''
صلاح کاروں کے طور پر ہم آپ کے لئے چار جج مہیا کر سکتے ہیں، دو ہندو، دو مسلمان۔
مگر آخری فیصلہ ہمیشہ آپ ہی کے اختیار میں ہوگا۔

تو پھر ایک سنسان حویلی میں، چار طرف سے بند، پولیس والے دن رات
باغ میں پہرے پر مستعد، کہ کہیں کوئی قاتل نہ آ دھمکے،
وہ کام میں جٹ گئے۔ اور کام تھا کروڑوں انسانوں کی تقدیر
کا فیصلہ کرنا۔ جو نقشے انھیں مہیا تھے سب پرانے اور سال خوردہ تھے

اور مردم شماری کے اعداد و شمار، تقریباً یقینی ہے کہ غلط تھے۔
لیکن انھیں چھان بین اور تصدیق کرنے کا وقت ہی کہاں تھا؟ اور نہ
ہی متنازعہ جگہوں کے موقع معائنے کا وقت تھا۔ اور پھر گرمی
بھی بلا کی تھی۔ اس پر طرہ یہ کہ انھیں پیچش پڑنے لگی اور
بار بار جائے ضرور جانا لگ گیا۔
لیکن کام سات ہفتوں میں مکمل ہو ہی گیا۔ سرحدیں طے ہو گئیں،
ایک براعظم، بھلے یا برے تقسیم ہو گیا۔
اور اگلے دن انھوں نے انگلستان کی راہ لی، جہاں وہ فوراً ہی
سارے معاملے کو بھول گئے، جیسا کہ اچھے وکیلوں کو کرنا ہی چاہیئے۔ واپس
جانے کو وہ تیار نہ تھے۔ جیسا کہ انھوں نے اپنے کلب میں بتایا، انھیں
ڈر تھا کہ کوئی انھیں گولی نہ مار دے۔ ●●

تقسیم کا ادب

تقسیم کے حوالے سے پیدا ہونے والے ادب کے ساتھ ایک بڑی دقت یہ ہے کہ یہاں جذبات کا بالعموم اتنا وفور ہے کہ وہ بہت جلدی جذباتیت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ادب کا کھیل بھی عجب ہے۔ یہاں ہم جذبات واحساسات کی کارفرمائی بھی دیکھنا چاہتے ہیں مگر ان کے غلبے سے خائف بھی ہو جاتے ہیں اور الیٹ ایسے نقاد خبردار کرتے ہیں کہ دیکھیں شاعری جذبات کے اگلنے کا نام نہیں ہے، وہ تو ان سے گریز سے عبارت ہے۔ گریز کی جگہ میں ضبط کا لفظ استعمال کروں تو شاید بات زیادہ واضح ہو سکے گی۔ جذبات برحق مگر ایک اچھے لکھنے والے سے یہ توقع بھی کی جاتی ہے کہ اس میں جذباتی ضبط کی صلاحیت بھی ہوگی۔... یہ صلاحیت نہ ہو تو ایسے آشوب میں جو ۴۷ء کے آس پاس کے زمانے میں پیدا ہوا، جذبات کا ریلا لکھنے والے کو کسی بھی سمت بہا کر لے جا سکتا ہے... اس صورت حال میں لکھنے والا اس وصف سے محروم ہو جاتا ہے جو اسے اپنے ذاتی جذبات و تعصّبات سے بلند و بالا ہو کر سوچنے اور محسوس کرنے کے لائق بناتا ہے... ٹالبوٹ کے حساب سے صرف بڑے لکھنے والے اس کام کے اہل ہوتے ہیں۔

انتظار حسین

آزادی

میریئین بلوم
ترجمہ: شمس الرحمٰن فاروقی

(ڈچ شاعرہ میریئین بلوم (Marion Bloem) کی نظم Vrijheid کے انگریزی ترجمے (مترجم انجیلا ای۔ رو Angela E. Roe کا اردو روپ۔)

میریئین بلوم نے ۳۰ مارچ ۲۰۱۱ کو دنیا بھر کے شعرا، مترجمین اور مصوروں کو دعوت دی کہ وہ ان کی اس کچھ برس پرانی نظم کا ترجمہ کریں تا کہ نظم کو دور تک پھیلایا جا سکے۔ ایک ہی مہینے میں تیس ترجمے مہیا ہو گئے۔ تب سے ''آزادی منصوبہ'' Freedom Project، ایک رضا کار تنظیم کے تحت یہ نظم دنیا کی بیسیوں زبانوں میں ترجمہ ہو کر اس منصوبے کی فیس بک پر شائع ہو چکی ہے۔ نئے تراجم اب بھی شائع ہو رہے ہیں۔ اردو ترجمے کے لئے مجھے دعوت دی گئی۔ وہ لوگ اردو کو اس قدر اہمیت دیتے ہیں کہ بطور خاص میرے ترجمے کی خاطر انھوں نے اپنے کمپیوٹر میں ایک سافٹ ویئر بنا کر ڈالا، تا کہ ان کا کمپیوٹر اس ترجمے کو اصل اردو رسم خط میں قبول کر سکے۔

''آزادی منصوبہ'' کے بارے میں مزید معلومات کے لئے حسب ذیل حوالے ملاحظہ ہوں:

Freedom by Marion Bloem: fanpage on Facebook.

Website Marion Bloem: www.marionbloem.nl

اس ترجمے کے لیے محترمہ ننکہ مائیر (Nynke Meijer) نے مجھ سے رابطہ قائم کیا تھا۔ اب نظم ملاحظہ ہو۔ ♠♠

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
تم چپ رہو، کیونکہ میرے پاس کچھ سخن ہائے گفتنی ہیں

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
تم سلاخوں کے پیچھے رہو، کیونکہ پھر ہمیں اس بات سے کچھ ڈر نہ لگے گا
کہ تمھارے کام اور ڈھب کے ہیں، تمھارا وجود اور طرح کا ہے

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
آنے والے دن پر سختی سے پابندی ہو، اس طرح کہ
آنے والا دن آج کے دن سے کچھ کم دن ہو

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
دروازوں کو تیغا کر لینا اور ٹی وی پر ان چیزوں کو
آزادی سے دیکھنا جنھیں پاس نہ آنے دینے ہی میں عافیت تھی

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
ہر دم چپ چاپ پڑے سوتے رہنا، کیونکہ
دوسروں کی آوازیں عمداً ان سے لے لی گئی ہیں

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
جو چاہنا اور جب چاہنا کھانا اور چھلکوں کو ان اخباروں میں ڈالتے جانا
جن میں بھوک کی آواز خاموش کی جا رہی ہے

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
یہ جاننا ضروری نہ ہو کہ مجھے کس بات نے رہا کیا۔ کون مجھے رہا رکھتا ہے
اور کون مجھے روز ہی آزادی کا قیدی بنا لیتا ہے

اگر آزاد ہونا یہ ہے:
منتظر رہنا کہ کوئی مجھے اس خوف سے نجات دے دے
جس پر میرا انحصار ہے، گویا وہ کوئی فرض ہو

اگر آزادی میرے خیالات پر پلستر چڑھا دے
اگر آزادی میرے چاروں جانب
اور میرے اندر اڑتی پھرے،
لیکن میں اسے تمھارے لیے پکڑ نہ پاؤں

اگر آزادی مجھے محفوظ رکھے
تمھارے خیالات سے،
جو مجھ سے بہت مختلف ہیں، بہت مختلف

میرے لئے آزادی اگر آج مجھے بالکل
ظاہر و باہر لگے
اور تمھیں خبر نہ ہو کہ اس بات کے معنی کیا ہیں

تب تو آزادی کے معنی ہیں:
میرا پانسہ پٹ پڑے اور تمھارا سر قلم ہو۔
تب آزادی کچھ نہیں، صرف بھاپ، محض ایک الل ٹپ بات۔
لیکن شاید اس سے مجھے اتنا حاصل تو ہے ہی کہ
(بیشک ایک دوسرے کی بات کی تحسین کرتے ہوئے)
مجھے اس بات کا موقع مل جاتا ہے کہ اپنی وافر آزادی میں سے
عارضی طور پر، یا کچھ زیادہ مدت کے لیے سہی،
تمھیں بھی کچھ حصہ دے دوں۔
اور اس طرح تمھیں
اس آزادی سے رہا کر دوں جس میں میرا دم گھٹتا ہے۔ ●●



نظمیں

یہ باب صلاح الدین پرویز کے نام

صلاح الدین پرویز کا انتقال ہوگیا اور یوں ہم نے ایک جینوئن اور اوریجنل شاعر کو کھو دیا۔ اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ اچھے سے اچھا شاعر ایک مقام پر پہنچ کر خود کو دہرانا شروع کردیتا ہے لیکن صلاح الدین پرویز کے یہاں تازگی آخری تک برقرار رہی۔ انھوں نے شاعری میں اپنی ایک الگ راہ نکالی تھی جس میں ان کا ہم سفر کوئی نہ تھا۔ اگرچہ شاعری کے علاوہ ادب میں ان کی دلچسپی کی جولاں گاہیں اور بھی تھیں، مثلاً فکشن، ادبی صحافت اور فلم سازی وغیرہ لیکن بہر حال ان کی شناخت اول تا آخر ایک منفرد اور تازہ دم شاعر ہی کی ہے۔ ہم انھیں خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے اس باب کی شروعات ان کی دو نظموں سے کر رہے ہیں۔

اس بار محمد سلیم الرحمٰن (پاکستان) نے از راہ شفقت اپنی تین غیر مطبوعہ نظموں سے نوازا ہے، اس نوازش خسروانہ کے لیے ہم ان کے شکر گذار ہیں اور امید کرتے ہیں کہ وہ مستقبل قریب میں سہ ماہی ''اثبات'' کے صفحات کو اپنے فکشن اور تراجم سے بھی وقار بخشیں گے۔

علی اکبر ناطق کی نظمیں پہلے بھی شائع ہوتی رہی ہیں اور قارئین سے داد وصول کرتی رہی ہیں لیکن زیر نظر باب میں شامل ان کی طویل نظم کے بارے میں بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ ایسی نظم روز روز نہیں لکھی جاتی۔ اس نظم کا حزنیہ آہنگ غضب کا ہے۔

جاوید انور سے میں کبھی ملا نہیں، لیکن انٹرنیٹ اور فون کے توسط سے ہمارے درمیان گھنٹوں گفتگو ہوتی تھی۔ وہ پاکستانی نژاد تھے اور آسٹریا میں مقیم تھے۔ میں نے ان سے زیر نظر شمارے کے لیے کچھ نظموں کی فرمائش کی تو انھوں نے حامی بھر لی۔ میں مسلسل انھیں یاد دہانی کراتا رہا لیکن وہ کوئی نہ کوئی عذر پیش کرتے رہے۔ پھر اچانک ۲۴ نومبر ۲۰۱۱ کو ان کا ایک پیغام انٹرنیٹ پر موصول ہوا جس میں انھوں نے یہ اطلاع دی کہ وہ ان دنوں پاکستان میں ہیں اور نیٹ کنکشن کی معقول سہولت نہ ملنے کے سبب وہ اپنی نظمیں نہیں بھیج پا رہے ہیں لیکن ساتھ ہی انھوں نے یہ وعدہ بھی کیا کہ وہ کل ضرور بھیج دیں گے۔ اس بار بھی وہ اپنا وعدہ وفا نہ کر سکے، کیوں کہ دوسرے ہی دن ان کی نظموں کی جگہ ان کی رحلت کی خبر آئی۔

جاوید بھائی! میں بھی ضد کا پکا اور اڑیل ہوں۔ میں نے آپ سے کہا تھا نا کہ آپ کی نظموں کے بغیر یہ شمارہ نہیں نکلے گا۔ میں نے ادھر اُدھر سے آپ کی دو نظمیں کسی طرح حاصل کر کے اس شمارے میں شامل کر لیا۔ اب بتائیے، کیا کریں گے آپ میرا؟

مدیر

مبارک ہو

صلاح الدین پرویز

اچانک...
خود میں، یہ کیسی تبدیلیاں محسوس کر رہا ہوں میں!
میرے بال دراز اور گھنے ہو گئے ہیں
میں اب دو چوٹیاں باندھنے لگا ہوں
میری آنکھیں پہلے سے زیادہ مخمور ہو گئی ہیں
وہ اب دیکھنے کے بجائے زیادہ رونے لگی ہیں
میرے ہونٹ کہرے کی ٹھنڈ کی طرح سفید پڑ گئے ہیں
وہ اب بولنے کے بجائے زیادہ کپکپانے لگے ہیں
میرا سینہ پہلے سپاٹ تھا
اب اس پر دو اٹھانیں اٹھ آئی ہیں
دودھ سی کوئی شے اس میں ٹھاٹھیں مارنے لگی ہے
میں پہلے قمیص اور پینٹ پہنتا تھا
اب میں شلوار اور جمپر پہننے لگا ہوں
لگتا ہے— لگتا ہے، ابھی گیارہ ستمبر ہی کو میں
غسل جنابت سے فارغ ہوا ہوں

اچانک...
اچانک، خود میں یہ کیسی تبدیلیاں
محسوس کر رہا ہوں میں

ابھی ابھی تھوڑی دیر پہلے مجھے ایک زبردست قے ہوئی تھی
دائی آئی تھی
اس نے میرا جمپر اتار کے
میری کوکھ پر
ٹھنڈا ٹھار قبر سا ہاتھ رکھ کے کہا تھا
''مبارک ہو— تم ماں بننے والے ہو!''

رات کئی دنوں سے غائب تھی

صلاح الدین پرویز

رات کئی دنوں سے غائب تھی!
سخت کہرے کی دبیز ساعتوں میں
حلق میں
رَم کی ایک پوری بوتل جھونک کے
سارجنٹ
رات کی vigilance پہ نکلا
''رات، کئی راتوں سے غائب تھی''
لوٹا — آٹھ گھنٹے کے بعد
خالی ہاتھ، مضمحل، نڈھال سا
اپنے گھر
دیکھا رات بے لباس
اس کے سامنے
پلنگ پر پڑی ہوئی تھی
گاڑ رہا تھا سورج
اپنا نیزہ
اس کے خفیہ قفل میں
بیڈروم کی کھڑکی کے ایک شیشے پر
پانی کی ایک بے ربط لکیر
دھیرے دھیرے گر رہی تھی
اس کے خالی ہاتھوں سے ہوتے ہوئے
اس کی پینٹ کے اگلے حصے میں
اُڑسے ہوئے قلم کے پاس
سخت دبیز کہرے کی ساعتوں میں
حلق میں
رَم کی ایک پوری بوتل جھونک کے
سارجنٹ
رات کی vigilance پہ نکلا
رات کئی دنوں سے غائب تھی! ●●

پہلی نظم

محمد سلیم الرحمٰن

دیوتا کے گُن گانے والوں، اڑتا سورج کیا ہے؟
اڑتا سورج ایک پہیلی، بڑی پرانی
سونا امبر جس کو ہر دن دہراتا ہے
اپرم پار اندھیروں میں وہ انجانی
موت کی جانب جادو کی ناؤ پہ چڑھا
دور، بہت ہی دور کو اڑتا جاتا ہے
اڑتا سورج کیا ہے بھگتو؟ ایک روپہلی
شان ہے، چاندی کا شعلہ ہے
اٹھتی اور نکھرتی کھیتی، پکتا پھل ہے
لال لہو میں لہریں لیتی گرماہٹ ہے
اس بستے سنسار میں چمکیلا دن ہے

اڑتا سورج کیا ہے؟ کہہ دو، دھن ہے
سوز بھری یا جلتا ہے امبر پہ دیا
آسمانوں اور زمینوں کے راجا کا
دن اور دن کے بیچ میں آنے والے ٹھنڈے
اندھیارے میں دل کو ڈھارس دینے والا
دھیان جو فوارے کی صورت نور بکھیرے
اڑتا سورج کیا ہے؟ آنکھ ہے
بڑے گیانی چتر کار کی، جانتا ہے جو
اپنے کام کے سارے نکتوں کو، باتوں کو
اور امبر پر سانجھ سویرے کھینچتا ہے وہ
اپنے دل کے بیچوں کی رنگ برنگی
جلتی اور دہکتی پرتوں کی تصویریں

اڑتا سورج کیا ہے؟ آگ ہے
جو سنسار کے سارے جینے والوں کی
رگ رگ اور ریشے ریشے میں جلتی ہے ●

دوسری نظم

محمد سلیم الرحمٰن

سیاہ راتوں کے بے اماں راستوں پہ چھٹکے ہوئے یہ چہرے
کہ جیسے پت جھڑ میں بکھر گئے ہوں
بس ان کی بے چین، زخم خوردہ سی پتلیوں میں رمق ہے باقی
جو گھومتی ہیں، جو منتظر ہیں

مرے زمانے میں پھل نہیں ہیں؛ فقط خزاں کے
زوال ہیں اور ایسے طوفاں کہ دیکھتے دیکھتے ہزاروں
درخت جڑ سے اکھڑ گئے ہیں، امید نا آشنا دلوں میں
جو درد ہے راز بن چکا ہے، جو لفظ ہیں اجڑ رہے ہیں

مجھے اس اپنی خزاں میں جو چیز یاد ہے وہ ہر ایک راستے
میں ان گنت پتلیوں کی گردش کا کرب، جیسے
ہزار ہا موم بتیاں جو مرے بدن اور میری آنکھوں
کو چھو کر کے بجھتی ہوں اور اندھیرے کو میرے اندر اتارتی ہوں

یہ پتلیاں جن میں گھومتے اور ڈوبتے ہیں سبھی ستارے
یہ آسمانوں کے تکنے والے تباہ چہرے
نڈھال تجرید کے مرقعوں میں صف بہ صف منتظر ہیں مینہ کے
جو ان کی پامالیوں کو دھو کر سفید کر دے

جلے بجھے اور خام رنگوں کی چپقلش سے جگہ جگہ شق
یہ مرگ انبوہ جس کی تہ میں دبی ہوئی آگ کی حرارت
ہے آخری فیصلوں کا موسم کہ آئینہ وار میں یہاں پہ
خود اپنے چہرے کو ڈھونڈتا پھر رہا ہوں شاید یا کھو چکا ہوں

شاید آج بھی...
صبح ہوئی اور نئی نئی امیدیں جاگیں
شاید آج بھی سورج اپنی پوری تابانی سے چمکے
شاید دل موہ لینے والی کوئی صورت جاتے جاتے
مڑ کر دیکھے
روکھی سوکھی بھی نعمت سے بڑھ کر مزہ دے
شاید آج بھی کوئی مجھے پھر پاس بٹھا لے
ان ہونی میراث یہی ہیں دنیا بھر کی معمولی باتیں

ہر دن کتنا نیا مگر اتنا ہی پرانا
وہی ہیں سارے رستے اور گردش میں آنکھیں
سوئیاں اور مٹی کے پیالے
سدا ہی منگتے ہاتھ کبھی نہ تھکتے پاؤں
برجوں والے شہر سبھی مکڑی کے جالے
اور مٹی کی ننگی بھوکی صدیوں گاؤں
شاید آج بھی پل دو پل کو
دنیا کی ہر بات لگے جیسے ان مل بے جوڑ فسانہ

آگ کی کونپل جیسی صبح میں
کون سرہانے بیٹھا مجھ سے
ہنس ہنس کر باتیں کرتا ہے؟
کتنا روشن خواب یہ میرے ساتھ اٹھا ہے
کہنے کو دیکھا ہے کیا کیا
لیکن پھر بھی
جانے کیا کچھ در پردہ ہے
شاید آج سمجھ میں آئے، کیا دیکھا ہے، کیا دھوکا ہے
کتنی امیدوں پر قائم
ہے یہ دنیا اور یہیں پر
کسی طرف کونوں کھدروں میں
اپنی ہوا میں ہم بھی تم بھی
جیسے آج ہو سب کچھ دائم
ایک ذرا جی بہلا تو پھر کیا کیا کچھ لگتا ہے سچا
سارے جال سہانے، سارا یہاں کا کرنا بھرنا اچھا
شاید آج بھی ●●

تیسری نظم

محمد سلیم الرحمٰن

تھوڑا تھوڑا یہ جو سہاگن رنگ اکٹھا دل میں ہوا ہے
جانے کتنے بھید نچوڑے نیند گنوائی پیاس چرائی
کون سے چور ہاتھوں سے لُٹ کر آج یہ گھر آباد کیا ہے؟
برسوں سے سو ندھی مٹی نے کیسی ہیکڑ جوت جگائی
خوشیوں کی بوچھار جو پلٹی غم کا مکھڑا ڈھل سا گیا ہے

ساون ماس خزانے اپجے سر سے پاؤں تلک ہریائی
کون یہاں میری چھاؤں میں مجھ سے منھ موڑے بیٹھا ہے؟
روپ وہی جانا پہچانا انگ میں ویسی ہی گرمائی
آج کی کھوٹی منزل او ہلے کیسا کندن رنج اگا ہے
آس کے سیر جیون سوتوں سے پھوٹ بہی گھنگھور بدھائی

سیرابی کے اس ریلے نے لُک چُھپ کیسی راس رچائی
ہاتھوں بیٹھ وہ برکھا چہرہ پھول سریکھا کھل اٹھا ہے
گھپ رنگوں کے گھاٹ اترتی ریجھ کی یہ ادھلی سرسائی
دل کی اجلی بے سروسامانی اس میں کیا کیا ٹھاٹ چھپا ہے
جیتے جی اس چھل پہل کی تہ تک کب ہوتی ہے رسائی

اب ہم نے سوچ لیا ہے

مصحف اقبال توصیفی

پھر ہم نے سوچ لیا اب ہم خود سے نہیں ملیں گے
یہ ملنا جس ملنے میں اتنا دکھ ہے
اب ہم یہ دکھ نہیں سہیں گے

اب ہم نے تنہائی میں خود سے
باتیں کرنا بھی چھوڑ دیا ہے
اب اچھے لوگوں میں بیٹھیں گے
دھلے دھلائے کپڑے
دھلی دھلائی باتیں
...مہنگائی، بازاروں میں پیاز کا بڑھتا بھاؤ
...دہشت گردی کے قصے
...امریکہ جانے کب ایران پہ حملہ کردے
ان باتوں میں کھو جائیں گے
اس دنیا میں رہنا ہے تو اس دنیا کے ہو جائیں گے
راتوں کو نیند نہیں آئی تو...
نیند کی گولی کھا کر سو جائیں گے

صبح کو اٹھ کر چائے...ٹی وی پر دنیا بھر کی خبریں
دفتر جائیں گے
اور اگر رستے میں
اپنے آپ سے ملنے ہم آ پہنچے
...کانوں کو زخمی کرتا شور جہاں ہو
سب سے زیادہ بھیڑ جہاں ہو
اس انبوہ میں
کھو جائیں گے

عمر کی اس منزل میں
اب اپنی انگلی تھامے نہیں چلیں گے
اب ہم نے سوچ لیا ہے خود سے نہیں ملیں گے

سفیر لیلیٰ (۱)

علی اکبر ناطق

سفیر لیلیٰ یہی کھنڈر ہیں جہاں سے آغاز داستاں ہے
ذرا سا بیٹھو تو میں سناؤں
فصیل قریہ کے سرخ پتھر اور ان پہ اژدر نشان برجیس گواہ قریہ کی عظمتوں کی
چہار جانب نخیل طوبیٰ اور اس میں بہتے فراواں چشمے
بلند پیڑوں کے ٹھنڈے سائے تھے، شاخ زیتوں اسی جگہ تھی
یہی ستوں تھے جو دیکھتے ہو پڑے ہیں مردہ گدھوں کے مانند
اٹھائے رکھتے تھے ان کے شانے عظیم قصروں کی سنگیں سقفیں
یہی وہ در ہیں سفیر لیلیٰ کہ جن کے تختے اڑا لیے ہیں دنوں کی آوارہ صرصروں نے
یہیں سے گزری تھیں سرخ اونٹوں کی وہ قطاریں
کہ ان کی پشتیں صنوبروں کے سفید پالان لے کے چلتیں
اٹھائے پھرتیں جوان پریوں کی محملوں کو
یہ صحن قریہ ہے، اس جگہ پر گھنی کھجوروں کی سبز شاخیں
فلک سے تازہ پھلوں کے خوشے چرا کے بھرتی تھیں پہلوؤں میں
سفید پانی کے سو کنویں یوں بھرے ہوئے تھے
کہ چوڑی مشکوں کو ہاتھ بھر کی ہی رسیاں تھیں
مضاف قریہ میں سبزہ گاہیں اور اِن میں چرتی تھیں فربہ بھیڑیں
شمال قریہ میں نیل گائیں منار مسجد سے دیکھتے تھے
پرے ہزاروں کبوتروں کے فصیل قریہ سے گنبدوں تک
پروں کو زوروں سے پھڑ پھڑاتے تھے اور صحنوں میں دوڑتے تھے
یہیں تھا سب کچھ سفیر لیلیٰ
اسی جگہ پر جہاں ببولوں کے خار پھرتے ہیں چوہیوں کی سواریوں پر
جہاں پرندوں کو ہول آتے ہیں راکھ اڑتی ہے ہڈیوں کی

یہی وہ وحشت سرا ہے جس میں دلوں کی آنکھیں لرز رہی ہیں
سفیر لیلیٰ تم آج آئے ہو تو بتاؤں
ترے مسافر یہاں سے نکلے افق کے پربت سے اس طرف کو
وہ ایسے نکلے کہ پھر نہ آئے
ہزار کہنہ دعائیں گرچہ بزرگ ہونٹوں سے اٹھ کے بام فلک پہ پہنچیں
مگر نہ آئے
اور اب یہاں پر نہ کوئی موسم، نہ بادلوں کے شفیق سائے
نہ سورجوں کے سفید پرتو
فقط سزائیں ہیں، اونگھ بھرتی کریہہ چہروں کی دیویاں ہیں
سفیر لیلیٰ
یہاں جو دن ہیں وہ دن نہیں ہیں
یہاں کی راتیں ہیں بے ستارہ
سحر میں کوئی نمی نہیں ہے ●●

سفیر لیلیٰ (۲)

علی اکبر ناطق

نظر اٹھاؤ سفیر لیلیٰ، برے تماشوں کا شہر دیکھو
یہ میرا قریہ، یہ وحشتوں کا امین قریہ
تمھیں دکھاؤں
یہ صحن مسجد، یہاں پہ آیت فروش بیٹھے دعائیں خلقت کو بیچتے تھے
یہاں عدالت تھی اور قاضی امان دیتے تھے رہزنوں کو
اور اس جگہ پر وہ خانقاہیں تھیں، آب و آتش کی منڈیاں تھیں
جہاں پہ امرد پرست بیٹھے صفائے دل کی نمازیں پڑھ کر
خیال دنیا سے جاں ہٹاتے

سفیر لیلیٰ میں کیا بتاؤں کہ اب تو صدیاں گذر چکی ہیں
مگر سنو اے غریب سائے کہ تم شریفوں کے راز داں ہو
یہی وہ دن تھے، میں بھول جاؤں تو مجھ پہ لعنت
یہی وہ دن تھے سفیر لیلیٰ، ہماری بستی میں شش جہت سے فریب اترے
دروں سے آ گے، گھروں کے اندر پھر اس سے چولھوں کی ہانڈیوں میں
جوان و پیروزنان قریہ خوشی سے رقصاں
تمام رقصاں
ہجوم طفلاں تھا یا تماشے تھے بوزنوں کے
کہ کوئی دیوار و در نہ چھوڑا
وہ ان پہ چڑھ کر شریف چہروں کی گردنوں کو پھلانگتے تھے
دراز قامت، لحیم، بونے
رضائے باہم سے کولہوؤں میں جُتے ہوئے تھے
خراستے تھے وہ زرد غلہ تو اس کے پسنے سے خون بہتا تھا پتھروں سے
مگر نہ آنکھیں کہ دیکھ پائیں نہ ان کی ناکیں کہ سونگھتے وہ
فقط وہ بیلوں کی چکیاں تھیں سروں سے خالی
فریب کھاتے تھے، خون پیتے تھے اور نیندیں تھیں بجوؤں کی
سفیر لیلیٰ یہ داستاں ہے اسی کھنڈر کی
اسی کھنڈر کے تماش بینوں، فریب خوردوں کی داستاں ہے
مگر سنو اجنبی شناسا
کبھی نہ کہنا کہ میں نے قرنوں کے فاصلوں کو نہیں سمیٹا
فصیل قریہ کے سر پہ ڈالی گئی کمندیں نہیں اتاریں
تمھیں دکھاؤں تباہ بستی کے ایک جانب بلند ٹیلا
بلند ٹیلے پہ بیٹھے بیٹھے ہونقوں سا
کبھی تو روتا تھا اپنی آنکھوں پہ ہاتھ رکھ کر کبھی مسلسل میں اونگھتا تھا
میں اونگھتا تھا کہ سانس لے لوں
مگر وہ چولھوں پہ ہانڈیوں میں فریب پکتے

سیاہ سانپوں کی ایسی کایا کلپ ہوئے تھے کہ میری آنکھوں کو ڈس گئے تھے
یہاں پہ بیٹھا میں اٹھنے والے دھوئیں کی تلخی بتا رہا تھا
خبر کے آنسو بہا رہا تھا
مگر میں تنہا سفیر لیلیٰ
فقط خیالوں کی بادشاہی مری وراثت
تمام قریے کا ایک شاعر، تمام قریے کا اک لعیں تھا
یہی سبب ہے سفیر لیلیٰ، میں یاں سے نکلا تو کیسے گھٹنوں کے بل اٹھا تھا
نصیب ہجرت کو دیکھتا تھا
سفر کی سختی کو جانتا تھا
یہ سبز قریوں سے صدیوں پیچھے کی منزلوں کا سفر تھا مجھ کو
جو گرد صحرا میں لپٹے خاروں کی تیز نوکوں پہ جلد کرنا تھا اور
وہ ایسا سفر نہیں تھا جہاں پہ سائے کا رزق ہوتا
جہاں ہواؤں کا لمس ملتا
فرشتے آواز الاماں میں مرے لیے ہی
اجل کی رحمت کو مانگتے تھے
یہی وہ لمحے تھے جب شفق کے طویل ٹیلوں پہ چلتے چلتے
میں دل کے زخموں کو ساتھ لے کر
سفر کے پربت سے پار اترا ●●

سفیر لیلیٰ (۳)

علی اکبر ناطق

سفیر لیلیٰ یہ کیا ہوا ہے؟
شبوں کے چہرے بگڑ گئے ہیں
دلوں کے دھاگے اکھڑ گئے ہیں
شفیق آنسو نہیں بچے ہیں، غموں کے لہجے بدل گئے ہیں

تُمھی بتاؤ کہ اس کھنڈر میں، جہاں پہ مکڑی کی صنعتیں ہوں
جہاں سمندر رہوں تیرگی کے
سیاہ جالوں کے بادباں ہوں
جہاں پیمبر خموش لیٹے ہوں، باتیں کرتی ہوں مردہ روحیں
سفیرِ لیلیٰ تمھی بتاؤ جہاں اکیلا ہو داستاں گو
وہ داستاں گو، جسے کہانی کے سب زمانوں پہ دسترس ہو
شبِ رفاقت میں طولِ قصہ چراغ جلنے تلک سنائے
جسے زبانِ ہنر کا سودا ہو زندگی کو سوال سمجھے
وہی اکیلا ہو اور خموشی ہزار صدیوں کی سانس روکے
وہ چپ لگی ہو کہ موت بامِ فلک پہ بیٹھی زمیں کے سائے سے کانپتی ہو
سفیرِ لیلیٰ تمھی بتاؤ وہ ایسے دوزخ سے کیسے نپٹے
دیارِ لیلیٰ سے آئے نامے کی نو عبارت کو کیسے پڑھ لے
پرانے لفظوں کے استعاروں میں گُم محبت کو کیونکے سمجھے
سفیرِ لیلیٰ ابھی ملامت کا وقت آئے گا، دیکھ لینا
اگر مصر ہو تو آؤ دیکھو
یہاں پہ بیٹھو، یہ نامے رکھ دو
یہیں پہ رکھ دو، انھیں سلوں پر
کہ اس جگہ پر ہماری قربت کے دن ملے تھے
وہ دن یہیں پر جدا ہوئے تھے انھیں سلوں پر
اور اب ذرا تم نظر اٹھاؤ، مجھے بتاؤ تمھارا ناقہ کہاں گیا ہے
بلند ٹخنوں سے زرد ریتی پہ چلنے والا صبیح ناقہ
وہ سرخ ناقہ، سوار ہو کر تم آئے جس پر، گنہ سرا میں
وہی، کہ جس کی مہار باندھی تھی تم نے بوسیدہ استخواں سے
وہ اسپِ تازی کے استخواں تھے
مجھے بتاؤ سفیرِ لیلیٰ کدھر گیا وہ؟
ادھر تو دیکھو وہ ہڈیوں کا ہجوم دیکھو
وہی تمھارا عزیز ساتھی سفر کا مونس

وہ اب نہیں ہے
اور اب اٹھاؤ سلوں سے نامے
پڑھو عبارت جو پڑھ سکو تم
تو ڈر گئے ہو کہ سطحِ کاغذ پہ بس سیاہی ہے، کچھ نہیں ہے
خجل ہوا اس پر کہ کیوں عبارت غبار ہو کر نظر سے بھاگی
سفیرِ لیلیٰ یہ سب کرشمے اسی کھنڈر نے مری جبیں پر لکھے ہوئے ہیں
یہی عجائب ہیں جن کے صدقے یہاں پرندے نہ دیکھو پاؤ گے
اور صدیوں تلک نہ اترے گی یاں سواری
نہ چوبِ خیمہ گڑے گی یاں پر
سفیرِ لیلیٰ یہ میرے دن ہیں
سفیرِ لیلیٰ یہ میری راتیں
اور اب بتاؤ کہ اس اذیت میں کس محبت کے خواب دیکھوں
میں کن خداؤں سے نور مانگوں
مگر یہ سب کچھ پرائے قصے، پرائی بستی کے مردہ قضیے
تمھیں فسانوں سے کیا لگاؤ
تمھیں تو مطلب ہے اپنے ناقہ سے اور نامے کی اس عبارت سے
سطحِ کاغذ سے جو اڑی ہے
سفیرِ لیلیٰ تمھارا ناقہ!
میں اس کے مرنے پہ غم زدہ ہوں
تمھارے رنج و الم سے واقف، بڑے خسارے کو دیکھتا ہوں
سو آؤ اس کی تلافی کر دوں، یہ میرے شانے ہیں بیٹھ جاؤ
تمھیں خرابے کی کارگہ سے نکال آؤں
دیارِ لیلیٰ کو جانے والی حفیظ راہوں پہ چھوڑ آؤں ♦♦

ہم کہ ہیرو نہیں

جاوید انور

ہم خزاں کی غدود سے چل کر
خود بہاروں کی کوکھ تک آئے
ہم کو فٹ پاتھ پر حیات ملی
ہم پتنگوں پہ لیٹ کر روئے

سورجوں نے ہمارے ہونٹوں پر
اپنے ہونٹوں کا شہد ٹپکایا
اور ہماری شکم تسلی کو
جون کی چھاتیوں میں دودھ آیا

برف بستر بنی ہمارے لیے
اور دوزخ کے سرخ ریشم سے
ہم نے اپنے لیے لحاف بنے

زرد شریان کو دھوئیں سے بھرا
پھیپھڑوں پر سیہ راکھ ملی
ناگا ساکی میں پھول کاشت کیے
نظم بیروت میں مکمل کی

لورکا کو کلائی پر باندھا
ہوچی منہ کو نیلام میں رکھا
ساڑھے لینن بجے سکول گئے
صبح عیسیٰ کو شام میں رکھا

ارمغان حجاز میں سوئے
ہالی ووڈ کی اذان پر جاگے
ڈائری میں سدھارتھا لکھا

درد کو فلسفے کی لوری دی
زخم پر شاعری کا پھایا رکھا
تن مشینوں کی تھاپ پر تھرکے
دل کتابوں کی تال پر ناچا

ہم نے فرعوں کا قصیدہ لکھا
ہم نے کوفے میں مرثیے بیچے
ہم نے بوسوں کا کاروبار کیا
ہم نے آنکھوں کے آئینے بیچے

زندگی کی لگن نہیں ہم کو
زندگی کی ہمیں تھکن بھی نہیں
ہم کہ ہیرو نہیں ولن بھی نہیں

●●

کھلے پانیوں کے نواح میں

جاوید انور

کسی سیل نور میں بہ گئے
وہ جہاز راں بھی جہاز بھی
شب تار کا جو حصار توڑ کے آئے تھے
کھلے پانیوں کے نواح میں
ہری دھوپ میں
وہ طیور بھی
جو کھلے گلاب کے روپ میں
کسی شاخ پر
تو وہ شاخ آتش سرخ تھی
کسی سیل نور میں بہ گئی مری نظم بھی
مرے خواب بھی
وہ گناہ بھی وہ ثواب بھی
کہ جو لوح خاک پہ رات بھر
کسی ماہتاب کی انگلیوں نے رقم کیے
کئی برج صبح نجات کے
کسی سیل نور میں بہ گئے تو مری خبر
ہوئی نشر تیرے مدار میں
تری ذات کے کسی منطقے میں ہوا چلی
کھلے بادباں
مگر اب یہاں کسی وصل کی
کسی ہجر کی کوئی یادگار نہیں بچی
کھلے پانیوں کے نواح میں
نہ گلاب ہیں
نہ جہاز ہیں نہ جہاز راں
نہ گلاس ٹوٹا ہوا کوئی
نہ شراب کا کوئی داغ ہے
یہاں صرف ریت ہے موج موج ڈھلی ہوئی
یہاں صرف ریت ہے
ریت پر کہیں قبر ہے کسی چاند کی
جو کہ تھا تغ بھی
کہیں آفتاب کے استخوان کی ریت ہے
کف ریگ پر کئی رنگ محو ترنگ ہیں
کئی نور سال ہیں رقص میں
کسی عکس میں کوئی میں نہیں
کوئی تو نہیں
ابھی ریت ہے
یہی ریت جو کہ ازل ابد کا وصال ہے
یہ قیامتوں کا جمال ہے
تو دھنک بنی تو کرن کی اوٹ میں جا چھپی
میں فلک بنا تو زمیں کی گود میں آ گرا
کھلے پانیوں کے نواح میں
جہاں ریت ہے ●●

مشق

شارق کیفی

تو وہ سب مشق تھی
بے پردگی کی
جو مجھے پچھلے کئی اس سال سے
ان اسپتالوں میں کرائی جا رہی تھی
جہاں پر قید تھا میں
کبھی مجھ کو میرے ہی پھیپھڑوں کی
ایکس رے میں قید تصویریں دکھا کر
کبھی پیشاب کی تھیلی لگا کر
کہ میں پوری طرح بے شرم ہو جاؤں
اس اک لمحے کے آنے تک
جب اک انجان ہاتھ
غسل کے تختے پہ بالکل بے جھجک
عضو تناسل میں مرے پیشاب کی بوندیں ٹٹولے
اور مجھے
جیسے جہاں جی چاہے چھو لے ●●

سرکس میں نوکری کا آخری دن

شارق کیفی

لے
چبا یہ سر
جواب جبڑوں میں ہے تیرے
اگر تو واقعی کا شیر ہے تو
شیر بن کر آج دکھلا دے
مجھے جوکر سمجھتا تھا
اے میں تو فقط اس پیٹ کی خاطر
ہنسانے کے لیے سب کو
ترے جبڑوں میں سر دینے سے پہلے
بھاگ جاتا تھا
مجھے اس کھیل کی تنخواہ ملتی تھی
یہی کردار سرکس میں مرے حصے میں آیا تھا
مگر میں آج تجھ کو دیکھ لوں گا
دکھا دوں گا زمانے کو
کہ بزدل میں نہیں بزدل تو تُو ہے
لے چبا
اب جوکروں سا
منھ کو پھاڑے کیوں کھڑا ہے ●●

قبرستان کے نل پر

شارق کیفی

بلا سبب بڑبڑا رہے ہو
جو پھنس گئے ہو
تو کم سے کم اب ثواب ہی ڈھنگ سے کما لو
کہا تو تھا میں نے
نل چلانے میں کوئی ساجھا نہیں کرے گا
مگر تم اپنی ترنگ میں تھے
ارے وہ حالات اور تھے جن میں ہر کوئی
ہر قدم پہ کاندھا بدل رہا تھا
یہ اب تو تدفین ہو چکی
بھیڑ مطمئن ہے
کہ آج بھر کا ثواب اس نے کما لیا ہے
تو کون آگے بڑھے گا بولو
سو کون کتنا برا ہے یہ بات بھول کر
صرف نل چلاؤ
چلائے جاؤ
کہ جب تلک بھیڑ میں ہر اک خاص و عام کے
پاؤں نہ دھل جائیں ●●

ایک کتے کی موت

شارق کیفی

بھونکنا چاہتا ہوں
اپنے اندر کے کتے پہ میں زور سے
بھونکنا چاہتا ہوں
مگر یہ بھی ممکن نہیں
بھونک پانا تو دور
گلے سے مرے
اب تو دو گھونٹ پانی اترنا بھی ممکن نہیں
اس کو کہتے ہیں کتے کی موت
آب زم زم
گلوکوز کی بوتلوں سے چڑھاتے ہوئے
نرس بھی ہنس رہی ہے ●●

ہمیں خبر نہیں

یاسمین حمید

وہ دن گذر گئے
چلے گئے اِدھر اُدھر
وجود سے پرے
سرک سرک کے
پاس سے گذر گئے

ہمیں خبر نہیں
کہ اس جہان انتظار میں
کوئی کہاں ہے
کس طرف کی خاک میں
جڑیں بنا رہا ہے وہ درخت
جس کے پھول
جس کی پتیاں
ہوا اڑا اڑا کے لا رہی ہے
اس طرف ہمارے کنج میں

ہمیں خبر نہیں
کہ آج آنکھ کی حدود سے اُدھر
کہیں یہ سامنے بنی
عمارتوں کے اس طرف
کہیں
یہاں قریب
یا بہت ہی دور
کون کس کو قتل کر کے
اس کے خون سے
لکیر کھینچتا ہے اب ہمارے گرد بھی

ہمیں خبر نہیں
کہ اس زمیں کے بیچ
کون ہے
کہاں پہ ہے
کہ چاپ کون قرن کی
چھپی ہوئی ہے زیر خاک رینگتے الاؤ میں
پہاڑ بولتے ہیں
یا چرند جنگلوں کے ہیں
کبوتروں کے غول ہیں
کہ دشت کی ہوائے تند کا غبار
پاؤں کی دھمک کے اس طرف
یہ کون سا جہان ہے

ہمیں خبر نہیں
کہ آسمان کے کنار آخری کا رنگ
سرخ یا سفید ہے
کہ اور کچھ
وہاں فضائیں عطر بیز ہیں
کہ گرد کائنات کے فشار کی
اٹی ہوئی ہے ان حدوں کے پار بھی ●●

ہمیں خبر نہیں
کہ زندگی کا کون رخ درست
کون ہے غلط
کہاں پہ خوش ہیں
اور کہاں اداس ہم
کہاں پہ کون ساتھ ہے
کہاں جدا
کہاں پہ جا چکے دنوں کی نیکیاں
کہاں پہ آنے والے کل کا غیض ہے
کہاں پہ آج کا سکوت ہے

یہ مور پنکھ جو کسی کی ادھ پڑھی کتاب میں رکھا ہے
اس سے پوچھ لو
اِسے بھی کچھ خبر نہیں
کہ اس کے چند روز کا قیام
اس کتاب میں
کہاں پہ ہے
کہاں پہ ہے
کہاں پہ ہے ●●

مجھے جاگنا جب پڑے گا

یاسمین حمید

مجھے جاگنا جب پڑے گا
تو میں گھر کے دیوار و در پر
مرتب کروں گی کتابیں

مجھے سوچنا جب پڑے گا
تو میں موت سے زندگی کو
ملاتے ہوئے دائرے پر چلوں گی

مجھے دیکھنا جب پڑے گا
تو میں نوکِ نشتر سے
ہاتھوں پہ تازہ لکیریں بنا کر
انھیں اپنی آنکھوں کی
تحویل میں چھوڑ دوں گی

مجھے بولنا جب پڑے گا
تو میں اچھے لفظوں میں
گمنام لوگوں کی باتیں کروں گی

مجھے ہارنا جب پڑے گا
تو میں رائگانی کا نقشہ
بناؤں گی تلوؤں پہ
اور جانے دوں گی اسے
جس کو جانے کی جلدی ہوئی ●●

بات سے بہت پہلے

یاسمین حمید

ہم یہ بھول جاتے ہیں
کس جگہ کھڑے ہیں ہم
کس ہنر کے سائے میں
کس زمین کے اوپر

ہم یہ بھول جاتے ہیں
کس طرف کو جانا تھا
کس طرف سمندر ہے
کس طرف کو رستے میں
بے حساب پتھر ہیں
کس طرف ہوا کا رخ

ہم یہ بھول جاتے ہیں
کس نے کیا کیا پہلے
کس کا ساتھ کیسا تھا
کس کی آستیں پر ہیں
خون کے وہی چھینٹے
خون کی وہی رنگت

ہم یہ بھول جاتے ہیں
کس مقام پر ہے کون
کیا سوال کرنا تھے
کس سے پوچھنا تھا کیا
ہر جواب سے پہلے
ہم کو سوچنا تھا کیا

ہم یہ بھول جاتے ہیں
شور کیسے اٹھا تھا
کس ہراس سے پہلے
کس نے خون تھوکا تھا
بات کی کڑی کیسے
شور و شر سے الجھی تھی

ہم یہ بھول جاتے ہیں
وقت سے بہت پہلے
ایک وقت ہوتا ہے
رات سے بہت پہلے
ایک رات ہوتی ہے
بات سے بہت پہلے
ایک بات ہوتی ہے
●●

نامختتم

یاسمین حمید

یہ ناٹک ہے
مرا کردار اس ناٹک میں
رنگوں کی کسی ایسی ملاوٹ سے بنا ہے
جس میں دن اور رات کی
تفریق مشکل ہے
نہ کچھ واضح
نہ کچھ پوری طرح سے چھپ سکا ہے

پہلا منظر
دوسرا
پھر تیسرا
اکتا رہے ہیں دیکھنے والے بھی سب
لیکن اداکاری مری
اتنی مسلّم ہے
کہ اصل و نقل کا
کوئی گماں باقی نہیں اب تو
یہ ناٹک
میں نے پہلے بھی کہیں دیکھا ہے
جب میں دیکھنے والوں میں بیٹھی
دیکھ کر اکتا رہی تھی
چوتھا منظر
پانچواں
اور پھر چھٹا
یہ کھیل جاری ہے
سواری میں بنی کھڑکی کے باہر
کھیتوں کھلیانوں سے ہوتا راستہ
اونچے پہاڑوں میں
جہاں پر سانس روکے چل رہا ہے
عین اس منظر کے اندر
موت کی وادی بھی ہے
میری اداکاری کی کتنی دھوم ہے

اور اب سواری
شہر کے منظر میں داخل ہونے والی ہے
کمالِ فن کی منزل دو قدم کے فاصلے پر ہے
کہانی گھومتی ہے
سامنے خاکہ ابھرتا ہے
فصیلِ شہر کا
سارے تماشائی
دلوں پر ہاتھ رکھے
دم بخود مبہوت بیٹھے سوچتے ہیں
شہر کے در بند ہوں گے
یا کھلے ہوں گے ____؟
ہدایت کار نے شاید بہ پیشِ مصلحت
منظر کی تفصیلات کو
محجوب رکھا ہے
میں اپنی ایڑیوں پر ایستادہ
رنج سے مغلوب ہونے کے لیے
یا سرخوشی میں رقص کرنے کے لیے
تیار ہوں ●●

کیک کا ایک ٹکڑا

رفیق سندیلوی

کہنہ تر زین بدلی گئی
پھر نئی نعل بندی ہوئی
اور فرس ہنہنایا
سوار اب سواری پہ مجبور تھا
میں اکیلا عزادار
کتنے یگوں سے
اٹھائے ہوئے
جسم کا تعزیہ
خود ہی اپنے جنم دن پہ مسرور تھا
کپکپاتی چھری
کیک کو وسط تک
چیر کر رک گئی
دل لرزنے لگا
ضعف کی ماری پھونکوں نے
ایک ایک کر کے
بھڑکتی لووں کو بجھایا
عزیزوں نے
بچوں نے
تالی بجائی
مبارک مبارک ہوئی
کیک کا ایک ٹکڑا
مرے منہ میں ٹھونسا گیا
نعل کی شکل کا ●●

جیسے کوزہ نہیں جانتا

رفیق سندیلوی

جیسے کوزے پہ جھک کر
کبھی روشنی کی مرصع صراحی نے
دو گھونٹ امرت انڈیلا نہیں
جیسے کوزہ نہیں جانتا
اک جھری
نوک سوزن سی پتلی لکیر
اس کے پیندے پہ ہے
کیسے محفوظ رکھے گا پانی
جو اندھے کنووں سے
ہوا کھاستی ٹونٹیوں
بے نمو گھاٹیوں سے
چٹانوں کی باریک درزوں
تڑختی زمیں کی دراڑوں سے
قطرہ بہ قطرہ
اکٹھا ہوا

جیسے کوزہ نہیں جانتا
آبِ زر
منبعِ نور سے
اک تسلسل کے عالم میں
بوندوں کی صورت
ٹپکتا ہے
تر کرتا رہتا ہے

پیاسوں کے لب
پر بجھاتا نہیں ایک دم تشنگی
ایک میقات ہوتی ہے
کوزے کی
بھرنے کے رسنے کے مابین
اک رات ہوتی ہے ●●

خواب مزدور ہے

رفیق سندیلوی

خواب مزدور ہے
رات دن سر پہ بھاری تغاری لیے
سانس کی
بانس کی
ہانپتی کانپتی سیڑھیوں پر
اترتا ہے
چڑھتا ہے
روپوش معمار کے حکم پر
ایک لاشکل نقشے پہ اٹھتی ہوئی
اوپر اٹھتی ہوئی
گول دیوار کے
خشت در خشت چکر میں محصور ہے
خواب مزدور ہے!

اک مشقت زدہ آدمی کی طرح
میں حقیقت کی دنیا میں
یا خواب میں
روز معمول کے کام کرتا ہوں
کچھ دیر آرام کرتا ہوں
کانٹوں بھری کھاٹ میں
پیاس کے جام پیتا ہوں
اور سوزنِ ہجر سے
اپنی ادھڑی ہوئی تن کی پوشاک سیتا ہوں
جیتا ہوں
کیسی انوکھی حقیقت ہے
کیسا عجب خواب ہے
اک مشقت زدہ آدمی کی طرح
اپنے حصے کی بجری اٹھانے پہ مامور ہے
خواب مزدور ہے ●●

بڑا چکر لگائیں

رفیق سندیلوی

کسی دن آ
پرانی کھائیوں کو پار کر کے
دلدلوں میں پاؤں رکھیں
نرسلوں کو کاٹ ڈالیں
پیش منظر کے لیے رستہ بنائیں
آ کسی دن
دھند میں جکڑی ہوئی
کانٹوں بھری یہ باڑ
جس میں وقت کی بجلی رواں ہے

جوزمیں وآسماں کو
کاٹتی ہے
بیچ سے

اس کو ہٹائیں
آ کسی دن
جھولتے پُل سے اتر کر
نقشۂ تقویم میں
پُر پیچ کہساروں کے اندر
جھاگ اُڑاتی
شور کرتی
بَل پہ بَل کھاتی ندی میں
غوطہ زن ہوں
تیرتے جائیں

کسی دِن آ
بڑا چکّر لگائیں! ●●

جاؤ اب روتے رہو

رفیق سندیلوی

تم نہیں جانتے
اس دھند کا قصہ کیا ہے
دھند جس میں کئی زنجیریں ہیں
ایک زنجیر
کسی پھول، کسی شبد
کسی طائر کی
ایک زنجیر کسی رنگ، کسی برق
کسی پانی کی
زلف و رخسار
لب وچشم کی، پیشانی کی
تم نہیں جانتے
اس دھند کا زنجیروں سے رشتہ کیا ہے
یہ فسوں کار تماشا کیا ہے!

تم نے بس دھند کے اس پار سے
تیروں کے نشانے باندھے
اور ادھر میں نے تمھارے لیے
جھنکار میں دل رکھ دیا
کڑیوں میں زمانے باندھے
جاؤ اب روتے رہو
وقت کے محبس میں
خود اپنے ہی گلے سے لگ کر
تم مرے سینۂ صد رنگ کے
حق دار نہیں
اب تمھارے مرے مابین
کسی دید کا
نادید کا اسرار نہیں! ●●



نوادرات

یہ باب ساجدہ زیدی کے نام

شمس الرحمٰن فاروقی کے دائرۂ فکر وعمل کی وسعت ملاحظہ فرمائیں کہ ایک جانب وہ نئی نسل کے باصلاحیت تخلیق کاروں کے یہاں امکانات تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں تو دوسری جانب اپنے کلاسیکی سرمائے میں سے ایسے ایسے درخوش آب تلاش کر کے انھیں ہمارے روبرو کرتے رہتے ہیں، جن سے نئی نسل تو کیا، مجھے شک ہے کہ ہمارے کئی بزرگ ادیب بھی واقف نہ ہوں گے۔ اسے فاروقی کے وسیع مطالعے کا اعجاز سمجھا جانا چاہیے۔ مدیر

منشی امیر اللہ تسلیم لکھنوی

شمس الرحمٰن فاروقی

صفدر مرزا پوری اپنی کتاب ''مشاطۂ سخن'' میں لکھتے ہیں کہ منشی امیر اللہ تسلیم کے مشور شاگرد عرش گیاوی (مصنف ''حیات مومن'' اور ''حیات تسلیم'') کا شعر تھا۔

ہوں سرخ رو جہان میں وہ دن خدا کرے
میرا ازل سے دانت ہے انگیا کے پان پر

انگیا کے دو کپڑے جن میں چھاتیاں کسی جاتی ہیں، کٹوری کہلاتے ہیں۔ ہر کٹوری خود دو حصوں میں منقسم ہوتی ہے، بڑے ٹکڑے کو بنگلہ یا دوال اور چھوٹے کو پان کہتے ہیں۔ تسلیم نے شعر کاٹ کر نیچے لکھا:

کیا چھاتیاں کاٹ کھاؤ گے؟

استاد کامل اسے کہتے ہیں۔ عرش کا ایک اور شعر تھا۔

غضب کا حسن ہے خال لب جاں بخش دلبر میں
کوئی کشتی رواں ہے موج بحر آتش تر میں

اس پر استاد نے لکھا: ''خال مشبہ ہے، کشتی مشبہ بہ۔ ان دونوں میں وجہ تشبیہ کیا ہے؟ صرف الفاظ جمع کر دینے سے کیا فائدہ؟ شعر نکال دو۔'' کاش کہ جوش صاحب وغیرہ نے یہ سبق سیکھا ہوتا۔

تسلیم لکھنوی (۱۸۱۹ تا ۱۹۱۱) بادشاہان اودھ کے یہاں نوکر رہے، اودھ پر آفت ٹوٹی تو رامپور چلے گئے۔ وہاں کبھی آرام سے گذری، کبھی تنگی سے۔ فارسی کی استعداد بہت اچھی تھی۔ خوشنویس بھی تھے۔ شاعری میں سینکڑوں شاگرد بنائے جن میں حسرت موہانی کا نام سب جانتے ہیں۔ تسلیم بالکل آخر عمر میں آنکھ کے عملیے کے لیے لکھنؤ آئے لیکن بقول حسرت موہانی، ''نشتر گہرا لگ گیا'' اور چند ہی دن کے بعد اللہ کو پیارے ہوئے۔ رامپور کی ملازمت کے دوسرے دور میں تسلیم نے نواب حامد علی خان کا سفرنامہ مثنوی کی شکل میں لکھا۔ کوئی پچیس چھبیس ہزار شعر کی مثنوی دفتر سرکار میں جمع ہوئی، پھر داخل دفتر ہی رہ گئی، کسی نے اسے غائب کر دیا۔ تسلیم جو صلۂ شعر کی امید چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے تھے، جب دوبارہ رامپور آئے اور مثنوی کا حال انھیں معلوم ہوا تو انھوں نے کہا، ''آج سے پیسے روز تیل کا صرف اور سہی۔'' پھر معمول یہ کر لیا کہ روز بعد

نماز مغرب قلم کاغذ لے کر بیٹھ جاتے اور عشا تک سفرنامہ نظم کرتے۔ جب یہ دفتر لاثانی تیار ہوا تو پہلے سے بہتر کہلایا۔ حامد علی خان نے قدردانی کا اظہار کیا اور تسلیم کو پہلے سے بھی زیادہ مشاہرے پر بحال کر دیا۔ یہ واقعہ بقول حسرت موہانی ۱۹۰۷ کا ہے۔ یعنی اس وقت تسلیم کی عمر بارہ کم سو برس کی تھی۔

حکیم مومن خان مومن دہلوی کے شاگرد نواب اصغر علی خان نسیم دہلوی، ان کے شاگرد منشی امیر اللہ تسلیم، ان کے شاگرد سید فضل الحسن حسرت موہانی۔ مومن اور حسرت بیحد مشہور ہیں، نسیم دہلوی کا نام صرف خواص جانتے ہیں۔ تسلیم کو خواص میں بھی چند ہی لوگ جانتے ہیں ع

اے کمال افسوس ہے تجھ پر کمال افسوس ہے

امیر اللہ تسلیم آخری شاعر تھے جنھیں قصیدہ، مثنوی، اور غزل پر یکساں اور غیر معمولی قدرت تھی۔ میں نے ہمیشہ کہا ہے کہ اگر جوش صاحب، فراق صاحب وغیرہ نے امیر مینائی، جلال لکھنوی، تسلیم لکھنوی کے قصائد پڑھے ہوتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ مربوط، پرزور، اور مغز سے مملو شعر کیسے کہتے ہیں۔

تسلیم کا شعر ہے ؎

میں تو ہوں تسلیم شاگرد نسیم دہلوی
مجھ کو طرز شاعران لکھنؤ سے کیا غرض

لیکن حقیقت یہ ہے کہ نسیم خود اسی طرز کے شاعر تھے جسے ''طرز لکھنؤ'' کہہ کر بدنام کیا گیا، ورنہ غالب، ناسخ، ذوق، سب اسی رنگ کے شاعر تھے جسے خیال بندی کہتے ہیں۔ چنانچہ نسیم کا شعر ہے ؎

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

اور ان کے شاگرد منشی امیر اللہ تسلیم بھی اکثر اسی رنگ میں شعر کہتے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ بعد میں انھوں نے خیال بندی سے کچھ گریز بھی کیا۔ ممکن ہے تسلیم کا اشارہ اس طرف رہا ہو کہ 'طرز ناسخ' یا 'طرز لکھنؤ' کوئی لکھنؤ والوں کی ایجاد نہیں۔ شاہ نصیر نے اسے بکثرت برتا اور ان کے پہلے بقا اکبر آبادی بھی خیال بند شاعر تھے۔ میر سوز کے یہاں بھی بہت شعر خیال بندی کے ہیں۔ بہر حال، خیال بندی کا کمال دیکھنا ہو تو تسلیم کی یہ غزل ان کے دوسرے دیوان ''نظم ارجمند'' (۱۸۷۲) سے نقل کرتا ہوں ؎

چاندنی رہتی ہے شب بھر زیر پا بالائے سر
ہائے میں اور ایک چادر زیر پا بالائے سر
خار ہائے دشت غربت داغ سودائے جنوں
کچھ نہ کچھ رکھتا ہوں اکثر زیر پا بالائے سر
بھاگ کر جاؤں کہاں پست و بلند دہر سے
ہیں زمین و چرخ گھر گھر زیر پا بالائے سر
کون ہے بالین تربت آج سرگرم خرام

وجد میں ہے شور محشر زیر پا بالائے سر
بے تکلف کیا بسر ہوتی ہے کنج گور می
خاک بستر خاک چادر زیر پا بالائے سر
اوڑھ کر آب رواں کا گر ڈوپٹا تم چلو
موج زن ہو اک سمند زیر پا بالائے سر
کچھ اڑا کر شوخیوں سے وہ ستارے بزم میں
کہتے ہیں دیکھ لو اختر زیر پا بالائے سر
جادہ و موج ہوا بے تیرے دونوں دشت میں
کر رہے ہیں کار خنجر زیر پا بالائے سر
جز خراش خار یا خاک مذلت قیس کو
اور کیا دیتا مقدر زیر پا بالائے سر
جیتے جی سب شان تھی مر کر بجائے تخت وتاج
خاک رکھتا ہے سکندر زیر پا بالائے سر
سایہ ہوں کیا اوج میرا کیا مری افتادگی
ایک عالم ہے برابر زیر پا بالائے سر
مردے ہیں پامال مشتاق نظارہ ہیں مسیح
دیکھتا چل او ستم گر زیر پا بالائے سر
جسم و جاں دونوں زمین و آسماں کے ہیں مکیں
ایک میں رکھتا ہوں دو گھر زیر پا بالائے سر
ہو نہیں سکتا کبھی خاصان حق کو کچھ حجاب
ایک تھا پیش پیمبر زیر پا بالائے سر
دعوی تشنہ سے اے تسلیم لکھی یہ غزل
ورنہ مہمل ہے سراسر زیر پا بالائے سر

ذرا دیکھئے، ایک بھی شعر ایسا نہیں جس میں ردیف پوری طرح ثابت نہ ہو۔ ہر شعر میں کوئی تازہ بات ہے۔ گھر کا قافیہ دو بار لکھا اور دونوں بار الگ طرح سے، اور پوری طرح ثابت بھی کر دیا۔ ستم گر کے کڈھب قافیے کے ساتھ حضرت مسیح پیغمبر کو باندھ لانا کمال نہیں اور کیا ہے۔ سمندر بالائے سر بھی بہت خوب ہے۔ بظاہر یہ غزل کسی شاعر تشنہ کی چنوتی پر، یا ان کی دی ہوئی زمین میں کہی گئی تھی۔ تشنہ صاحب کے حالات معلوم کرنے کی ضرورت فی الحال نہیں ہے۔ یہ غزل بعض الفاظ کے تغیر اور بعض شعروں کی کمی کے ساتھ داستان ''ہرمز نامہ'' میں بھی ملتی ہے۔ داستان گو (شیخ تصدق حسین) نے بھی داستان گوئی کے قاعدے سے

انحراف کر کے کہہ ہی دیا:

شاہ طلسم نے اس نازنین سے مخاطب ہو کر کہا، کیا خوب یہ غزل تم نے گائی ہے۔ اس کی زمین سخت ہے، ردیف مشکل ہے۔ زیر پا بالاے سر کا ثبوت مشکل ہے۔ تسلیم، جن کی یہ غزل ہے، انھوں نے بڑی فکر سے یہ غزل کہی ہوگی (ص ۹۴۷)۔

آج کل ہم لوگ، اور پاکستان میں خاص کر کے، نعت گوئی پر بہت مہربان ہیں۔ ڈھیر کی ڈھیر نعتیں ہر گھر سے بن کر نکل رہی ہیں، لیکن مضمون کی جدت، یعنی جناب رسالت مآب کی توصیف میں کوئی نئی بات، ہمارے مضامین کی طرح عنقا ہے۔ عسکری صاحب نے محسن کاکوروی کے قصیدۂ لامیہ کی بہت تعریف کی ہے، لیکن یہ بھی لکھا ہے کہ خیال بندی کے باعث محسن کاکوروی حقیقت محمدیہ تک نہ پہنچ سکے، خیالی باتیں کہتے رہے۔ انھوں نے حالی پر بھی اعتراض کیا ہے کہ وہ بھی حقیقت محمدیہ سے دور رہے اور انھوں نے پیغمبر کو سماج سدھار کے میدان کا آدمی بنا کر رکھ دیا۔ عسکری صاحب کی بات بڑی حد تک ٹھیک تھی، اگر چہ اختلاف کی گنجائشیں ہیں۔ لیکن عسکری صاحب یہ غور کر لیتے کہ خیال بندی کے بغیر وصف رسول کے لئے نئے مضمون ہاتھ نہ آتے۔ ایمان کی بات یہ ہے کہ ہم میں سے کوئی شاید ہی ایسا ہو جس کا عشق رسول پکا ہو اور جسے شعر گوئی بھی آتی ہو۔ ایسے کو خیال بندی کی ضرورت نہیں۔ ورنہ تسلیم کا یہ ایک نعتیہ شعر صرف خیال بندی کی بدولت آج کی ہزاروں نعتوں پر بھاری ہے ؎

ہو نہیں سکتا کبھی خاصان حق کو کچھ حجاب
ایک تھا پیش پیمبر زیر پا بالاے سر

زبان کی صفائی اور شعر کی روانی اس پر مستزاد۔ پوری ہی غزل روانی کا شاہکار ہے۔

تسلیم نے کئی دیوان لکھے۔ ایک تو ۱۸۵۷ کے ہنگامے میں ضائع ہوا، تین شائع ہوئے۔ دو میرے پاس ہیں، ان میں ''نظم دل افروز''، نامی پریس لکھنؤ سے اپریل ۱۹۰۳ میں شائع ہوا۔ میرا نسخہ ناقص الاول والآخر تھا۔ میں اپنے بھائی اور نامور مورخ نعیم الرحمٰن فاروقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے الٰہ آباد یونیورسٹی لائبریری سے یہ دیوان مجھے لا دیا۔ وہاں بھی صرف یہی ایک دیوان مل سکا۔ اس کا مختصر انتخاب حاضر کرتا ہوں۔ دوسرے دیوان ''کلیات امیر اللہ تسلیم، معروف بہ اسم تاریخی نظم ارجمند'' کی اشاعت نول کشور پریس لکھنو سے ۱۲۸۹ مطابق ۱۸۷۲ میں ہوئی۔ (کتاب میں شامل کئی تاریخیں ہیں جن سے ۱۸۷۲ ظاہر ہوتا ہے۔) اس کے ساتھ ہی تسلیم کی دو مثنویاں ''نالۂ تسلیم'' اور ''شام غریباں'' بھی ہیں، الگ سرورق کے ساتھ، لیکن یقین ہے تینوں یکجا شائع کی گئی ہوں۔ کئی لوگوں کی لکھی ہوئی تاریخیں شامل اشاعت ہیں، لیکن مرزا مچھو بیگ ستم ظریف نے کچھ حرفوں سے اور تسلیم کے ہم تخلص انوار حسین تسلیم نے کچھ الفاظ کے ذریعہ بطریق معما تاریخ نکالی ہے۔ مرزا مچھو بیگ کی تاریخ سے مختلف سنین، مثلاً سمبت، سکندری، فصلی، وغیرہ میں بھی تاریخ نکلتی ہے۔ انوار حسین تسلیم کی تاریخ سے ہجری اور عیسوی سنہ کئی طرز سے نکلتے ہیں۔ دونوں تاریخیں بشکل دائرہ ہیں۔ افسوس کہ میں انھیں مطلق نہ سمجھ سکا۔ ●●

انتخاب نظم دل افروز

(۱)

شوق نظارہ نے گھر غیر کو کرنے نہ دیا
آ گیا اشک جو آنکھوں میں ٹھہرنے نہ دیا
ہم قدم سد رہ منزل مقصد نکلے
راستہ مجھ کو مری گرد سفر نے نہ دیا
رو سیہ سے نہ رکھ امید برو مندی کی
ایک بھی پھل کبھی گل ہاے سپر نے نہ دیا
کچھ تو اس دل کی لگی بجھتی جو پی جاتے اشک
بوند بھر پانی مجھے دیدۂ تر نے نہ دیا
بد گماں سمجھا کہ سمجھے گا نشانی میری
داغ دل بھی مجھے اس رشک قمر نے نہ دیا

☆

مطلع کتنے لطف سے کسی قدر پیچیدہ کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ آنکھوں میں آنسو بھرے ہوں گے تو کچھ دکھائی نہ دے گا۔ اور معشوق کو آنکھوں میں بساتے بھی ہیں۔ اس کو یوں کہا کہ اشک مانع نظارہ ہوتے، اور وہ غیر بھی ہیں، اس لئے میں نے انھیں آنکھوں میں ٹھہرنے نہ دیا۔ تیسرے شعر مین نکتہ یہ ہے کہ سپر کالی ہوتی ہے، اور اس پر جو نقش ونگار بنے ہوتے ہیں انھیں ڈھال کا پھول کہتے ہیں۔ پھول کے بعد پھل آتے ہیں، لیکن سپر کے پھولوں سے کوئی پھل نہیں ملتا۔

(۲)

ان کو پیارا ہے جبیں سے مری پتھر اپنا
کہتے ہیں چھوڑ لے سر اور کے در پر اپنا
سخت جاں وہ ہوں کہ رکتا ہے گلے پر چل کر
دم چراتا ہے مرے قتل سے خنجر اپنا

جوشِ وحشت میں یہ دُھن وادیِ غربت کی بندھی
دے دیا خانہ خرابی کو یوں ہی گھر اپنا

☆

مطلع میں کئی نکتے ہیں۔(۱) سر اس زور سے ٹکرائیں گے کہ سنگِ در ہی ٹوٹ جائے گا۔(۲) سر پھوڑنے کی اجازت ہے، لیکن کہیں اور۔ یعنی عاشق تو ہمارے ہی رہو، پریشان کسی اور کو کرو۔(۳) معاملہ بندی بہت خوب ہے۔ دوسرے شعر میں رعایتیں مزے دار ہیں: خنجر کا رکنا بمعنی خنجر کی دھار کا تیز نہ ہونا۔ دم بمعنی خنجر کی دھار، لیکن یہاں دم چرانا بمعنی جی چرانا ہے۔ دم بمعنی لچک بھی کار آمد ہے۔ یہ زمین میر کی ہے، میر نے بارہ(۱۲) شعر کہے ہیں، تسلیم نے اٹھارہ(۱۸)۔ میر کا ایک شعر تو ایسا ہے کہ بس وجد کیجئے اور سر دھنئے۔

دل بہت کھینچتی ہے یار کے کوچے کی زمیں
لوہو اس خاک پہ گرنا ہے مقرر اپنا

(۳)

اس سراپا نور نے لکھا جو مجھ کو حالِ دل
خط صحیفہ ہو گیا قاصد پیمبر ہو گیا
ڈھونڈتی ہے مرگ مجھ کو میں نظر آتا نہیں
رفتہ رفتہ ضعف سے تن تارِ بستر ہو گیا
بے حجاب اس کو کیا شوخی نے میری وصل میں
ایک بات ایسی کہی جامے سے باہر ہو گیا

☆

پہلا شعر پڑھئے اور اس زمانے کے لوگوں کی آزاد خیالی پر غور کیجئے۔ آج ایسا شعر کوئی کہے تو واجب القتل ٹھہرے۔ دوسرے شعر کے آگے ناسخ کا مشہور شعر رکھئے اور خیال بندی کا ایک اور کمال دیکھئے۔

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں
ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیئے

ناسخ نے لاغری کا ثبوت نہیں لکھا تھا، کیوں کہ ضعف کا مضمون تو مسلمات میں ہے۔ لیکن تسلیم نے دوہرا ثبوت فراہم کر دیا، ایک تو یہی مسلمات شعر میں سے، کہ عاشق تو لاغر ہوتا

ہی ہے، اور دوسرا مشاہدے سے، کہ ضعف رفتہ رفتہ بڑھتا گیا۔ اور مزید لطافت یہ کہ خود موت بھی مجھے نہ ڈھونڈ پائی کیونکہ میں تو بستر کا ایک تار بن گیا تھا۔ الگ سے میرا کوئی وجود باقی ہی نہ رہا تھا۔ تیسرے شعر کے آگے میر کا شعر رکھئے تو خیال بندی اور عاشقانہ مضمون کا فرق معلوم ہو جائے گا۔ میر کا شعر ہے۔

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

خیال بندی میں شوخی اور طبیعت کی تیزی زیادہ ہوتی ہے، جیسا کہ تسلیم کے شعر سے ظاہر ہے۔

(۴)

پردۂ خم سے جو نکلی آ کے مینا میں چھپی
رندوں سے اب تک وہی ہے دخترِ رز کا حجاب
دفن ہوتا ہے چھپا کر منھ بشر زیرِ کفن
خاک سے کرتا ہے کیا کیا خاک کا پتلا حجاب
جسم ہے پنہاں کفن میں گور میں پنہاں کفن
موت کے آتے ہی کیا کیا بڑھ گیا اپنا حجاب

☆

پہلے شعر کے ساتھ اقبال کا شعر ذہن میں لائیے۔

کس قدر اے مے تجھے رسمِ حجاب آئی پسند
پردۂ انگور سے نکلی تو میناؤں میں تھی

اقبال کا شعر زیادہ مکمل ہے، لیکن اولیت تسلیم کو ہے اور حجاب کا ثبوت بہتر ہے، کیوں کہ حجاب رندوں سے ہے۔

(۵)

نہ سوزِ دل نے چھینٹیں پڑنے دیں قاتل کے دامن پر
برنگِ شمع کشتہ جل گیا خون اپنی گردن پر
عبث ڈرتے ہو محشر سے کرو بھی وار دشمن پر
اگر پوچھے خدا یہ خون ناحق میری گردن پر
خبر گیری رفیقِ راہ کی ہے ختم سوزن پر
چلی جاتی ہے لیکن آنکھ ہے رشتے کی الجھن پر

شریروں کی شرارت اہل رفعت سے نہیں چلتی
کبھی گرتے نہ دیکھی ہم نے بجلی مہ کے خرمن پر
جلائی آج رو رو کرحنائی ہاتھ سے کس نے
چراغ طور پروانہ ہے میری شمع مدفن پر
خط مشکیں نہیں ہے گرد گورے گورے گالوں کے
چڑھائی کی ہے یہ فوج حبش نے شہر لندن پر

☆

یہ کہنے کی ضرورت شاید نہ ہو کہ یہ زمین غالب کی ہے۔تسلیم کی غزل میں انتیس (۲۹) شعر ہیں۔غالب کی غزل میں نو (۹)،لیکن ظاہر ہے کہ غالب کے یہاں شاہکار شعروں کا تناسب زیادہ ہے۔تسلیم کے آخری شعر میں مضمون آفرینی بہت عمدہ ہے۔عام طور پر خط اور عارض کو شب اور سحر،کفر اور اسلام،چیونٹی اور شکر سے تشبیہ دیتے ہیں۔تسلیم نے بالکل نئی بات پیدا کی ہے۔رشتے کی الجھن والا شعر بھی خیال بندی کا شاہکار ہے۔شمع مدفن والے شعر کی نزاکت خیال پر مومن بھی وجد کرتے۔

(۶)

گرم جولاں آج فرش گور پر کس کا ہے رخش
شاد ہو کر کر رہا ہے ہر شرار سنگ رقص

☆

اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھئے۔دونوں ایک سے بڑھ کر ایک مضمون آفریں ہیں۔

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

غالب کے یہاں رعایتیں اور مناسبتیں بکثرت اور خوبصورت ہیں،اور مضمون ایسا ہے کہ اس کا جواب غیر ممکن معلوم ہوتا ہے۔لیکن تسلیم نے کئی باتیں پیدا کر دیں۔پتھر میں شرر ہوتا ہے اور جب گھوڑا تیز دوڑتا ہے تو اس کے نعلوں سے چنگاری بھی پیدا ہوتی ہے۔معشوق گھوڑے پر سوار عاشق کے مزار کو پامال کر رہا ہے،یہ مضمون بالکل درست ہے۔سنگ کا قافیہ رقص کے ساتھ بے انتہا مشکل تھا،تسلیم نے خوب نبھایا۔

(۷)

کی تھی دم کن یار سے آغوش ذرا گرم
اب تک مرے سینے سے نکلتی ہے ہوا گرم
اک روز تو آ کر مری آغوش میں بیٹھو
ٹھنڈا دل پر سوز ہو پہلو ہو ذرا گرم
پانی کو بنا دیتی ہے الفت کی ہوا آگ
آنسو مری آنکھوں سے نکلتے ہیں بلا گرم
کیونکر کف نازک کو بنا دیتی ہے شعلہ
مشہور ہے رکھتی نہیں تاثیر حنا گرم
تسلیم جگر سوختۂ عشق ہوں اس کا
جس ماہ کا بستر شب اسریٰ میں رہا گرم

☆

مطلع میں تلمیح قرآنی ہے کہ اللہ تعالیٰ نے تمام خلقت سے روز تخلیق پر سوال کیا کہ **الست بربکم** (کیا میں تمھارا رب نہیں ہوں؟)،اس پر سب نے کہا، **بلیٰ** (ہاں)۔اسی اعتبار سے تخلیق کے پہلے دن کو روز الست بھی کہتے ہیں۔دوسرا نکتہ یہ ہے کہ صوفیہ کی رو سے تمام انسانی روحیں واپس ملاے اعلیٰ کو جانے کے لئے بیچین رہتی ہیں۔تسلیم نے دو لمبے مضامین کو چند لفظوں میں بیان کر دیا،روانی اس پر مستزاد۔تیسرے شعر کے ساتھ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔تسلیم نے الگ ہٹ کر وہی مضمون بیان کیا ہے،فرق صرف یہ ہے کہ غالب کے یہاں ضعف کی بات ہے اور تسلیم کے یہاں شعلۂ عشق کی۔مقطع ہر پہلو سے شاہکار ہے۔تلمیح بالکل درست اور مناسبتیں (جگر سوختہ،ماہ،عشق،شب،بستر) مستزاد۔نعت کا شعر ہو تو ایسا ہو،کہ عاشقانہ بھی ہے اور نعتیہ بھی۔ایسا امتزاج بڑے بڑوں کے بس میں نہیں۔سبحان اللہ۔

(۸)

کیا کہوں کیا گذری دل پر سینۂ پامال میں
خون کے دھبے ہیں بدلے اشک کے رومال میں

ناتواں وہ تھے کہ آخر انتہائے ضعف سے
رفتہ رفتہ پس گئے عمر رواں کی چال میں
جیتے جی سب ذلت وعزت تھی مرجانے کے بعد
لاش لپٹی ہے نہ کملی میں نہ پنہاں شال میں

☆

مطلعے کا مصرع ثانی کیفیت اور پیکر کے لحاظ سے خوب ہے۔رومال کا مضمون ولی نے بہت عمدہ باندھا ہے،میر نے وہیں سے لیا۔

نہ پوچھو عشق میں جوش وخروش دل کی ماہیت
برنگ ابر دریابار ہے رومال عاشق کا

دوسرے شعر کا مضمون،اور پیکر دونوں غضب کے ہیں۔

(۹)

ایسی ہے کچھ حنا کو ستم گر لگی ہوئی
پس کر بھی ہے قدم سے برابر لگی ہوئی
دیتی ہے بوسے کیوں جو نہیں واسطہ کوئی
گلگیر سے ہے شمع مقرر لگی ہوئی
آیا تھا کون خواب میں رنگیں ادا یہاں
مہندی ہے جا بجا سر بستر لگی ہوئی
لائے گی ایک دن خبر زندگی ضرور
پیچھے گئی ہے عمر برابر لگی ہوئی

☆

ذوق کی غزل اس زمین میں بجا طور پر مشہور ہے۔ردیف میں امکانات تھے اور دونوں نے انھیں خوب برتا ہے۔لگتا ہے تسلیم نے ذوق کا مطلع سامنے رکھا ہے۔

ہے کان اس کے زلف معنبر لگی ہوئی
چھوڑے گی یہ نہ بال برابر لگی ہوئی

تسلیم کے مطلع میں ردیف دو الگ الگ معنی میں آئی ہے۔وہی حال ذوق کا بھی ہے،لیکن تسلیم کے یہاں معنی بہتر ہیں۔ذوق نے بستر کا قافیہ ترک کیا ہے اور تسلیم نے اسے اس قدر عمدگی سے برتا ہے اور جنسی اشارے بھی کیا عمدہ ہیں۔آخری شعر کا

ابہام اور باریکی خیال بھی آپ اپنا جواب ہیں۔زندگی گذرتی ہے تو عمر بھی گذرتی ہے ،گویا عمر گذرتی نہیں بلکہ زندگی کے تعاقب میں جاتی ہے۔عمر اور زندگی کا نازک فرق خوب نمایاں کیا ہے۔

(۱۰)

اے فلک تجھ سے مجھے عشرت نہ راحت چاہیئے
رات دن میں دو گھڑی رونے کی فرصت چاہیئے
جیتے جی اسباب دنیا سے مفر ممکن کہاں
ایک چادر مر کے بھی بالائے تربت چاہیئے
کم سے کم اے چرخ اس عمر دو روزہ میں مجھے
ایک تو خورشید سیما ماہ طلعت چاہیئے
دیدۂ ظاہر سے کیا آئے نظر زاہد تجھے
ان بتوں کی دید کو چشم حقیقت چاہیئے
گوہر مقصد کا طالب ہے تو مانند صدف
گوشۂ دریائے ہستی میں قناعت چاہیئے
رہ گیا ہے سینے میں اک یادگار گل یہی
دل سے اے دل تجھ کو پاس خار حسرت چاہیئے
ایک بوسہ بھی نہیں دیتا کبھی تسلیم کو
کس توقع پر تجھے اے بے مروت چاہیئے

☆

یہ غزل میر کی زمین میں ہے۔میر کے اس شعر کا جواب تو تسلیم سے نہ ہوسکا۔

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہیئے

اور خود میر نے اسی غزل میں ہنکار کر کہا بھی تھا۔

ہو طرف مجھ پہلواں شاعر کا کب عاجز سخن
سامنے ہونے کو صاحب فن کے قدرت چاہیئے

لیکن حق یہ ہے کہ تسلیم کے جو شعر میں نے انتخاب کئے ہیں وہ ایسے ہیں کہ پہلوان شاعر بھی داد دینے پر مجبور ہو جاتا۔بتوں کی دید کا مضمون،حسرت کا قافیہ،اور مقطع میں ردیف

کالاجواب ہنرمندی سے استعمال، یہ سب اس بات کی دلیل ہیں کہ تسلیم کو وہ قدرت حاصل تھی جس کے بغیر بقول میر، صاحب فن کے سامنے ہونا غیر ممکن ہے۔

☆

حیرت ہے کہ یہ دونوں دیوان تسلیم کی رباعیات سے خالی ہیں۔ اس قدر قدرت کلام اور پرگوئی کے باوجود انھوں شاید رباعی نہیں کہی۔

ضرور تھا کہ ''نظم ارجمند'' سے بھی انتخاب کرتا، لیکن سردی کی سختی اور جگہ کی تنگی کے باعث تسلیم کے ان شعروں کے ساتھ (یہ شعر ''نظم ارجمند'' میں شامل ہیں)، ختم کلام کرتا ہوں ؎

سرد اعضا ہو چکے لب پر وہی ہے آہ گرم
آگ قسمت میں لکھی ہے چلتی لو جاڑے میں ہے
تھرتھراتا ہے جگر تسلیم پڑھئے شعر کیا
سخت مشکل دم کا آنا تا گلو جاڑے میں ہے

●●

ادب اور سماعی روایت

داستان گو سناتے تھے، خلقت سنتی تھی۔ ان داستان گویوں نے آگے چل کر انیسویں صدی کی دلی اور لکھنؤ میں نیا جنم لیا... فکشن کی حد تک ہمارے یہاں سماعی روایت کی یہ آخری بہار تھی۔ نیا زمانہ آیا تو سارا نقشہ ہی بدل گیا۔ مغرب سے فکشن کی نئی اصناف آئیں، ناول اور مختصر افسانہ۔ نئے کہانی کاروں نے داستان کو روکا۔ ساتھ میں اس سے وابستہ سماعی روایت کو بھی سلام کرلیا۔ اسی کے ساتھ رات کی تخصیص بھی ختم ہوگئی۔ نئے کہانی کار قلم کاغذ لے کر بیٹھے اور دن کے اجالے میں مختصر افسانے اور ناول لکھنے شروع کر دیے۔ پرنٹنگ پریس بھی نئے زمانے کے جلو میں آن پہنچا تھا۔ افسانے اور ناول چھپ کر شائع ہونے لگے۔ وہ مخلوق جسے سامعین کہتے تھے، تتر بتر ہوتی چلی گئی۔ نئے فکشن نے پرنٹنگ پریس کے زور پر کچھ گنے چنے قارئین پیدا کر لیے تھے۔

انتظار حسین



تاثرات

اس بار دوسرے اہم مشمولات کے سبب تاثرات کا حصہ مختصر کرنا پڑا۔ آئندہ شمارے میں اس کی تلافی کردی جائے گی۔ یوں بھی جیسا کہ ''اثبات'' کا شروع سے مزاج رہا ہے کہ کوئی بھی چیز بغیر معقول جواز کے شامل اشاعت نہیں کی جاتی، اور اس شرط سے تاثرات کا یہ کالم بھی مستثنیٰ نہیں ہے۔ مدیر

اقبال مجید

بھوپال

شمارے کے مشمولات سب اچھے ہیں۔ شمیم بھائی کا مضمون نیر بھائی کی محبت سے معمور ہے۔ وہ شخصیت ہی ایسی ہے۔ فاطمی سے آپ کی جو بحث ہوئی، وہ میرے خیال میں غیر ضروری تھی۔ آپ تو ماشاالله پڑھے لکھے اور اردو شاعری کی روایت سے بخوبی واقف ہیں۔ پھر یہ بھی جانتے ہیں کہ اسلام بلور کا بنا ہوا نہیں ہے۔

اب آیئے ''قبض زماں'' پر کچھ بات ہو جائے۔

اس افسانے سے لطف اندوز ہونے کے لیے سب سے اچھی بات یہ ہے کہ آپ کو میلان کنڈیرا اور مارکیز وغیرہ سے بخشش کا پروانہ لینے کی ضرورت نہیں ہے بلکہ اپنے ہی معاشرے کی تھوڑی سی ماضی بعید کی تاریخ، اس کے شعروادب کے تذکروں، محبوبان الٰہی ومشائخ کی تحریروں کو الٹ پلٹ لینے اور اپنی کلاسیکی نثر کی کچھ واقفیت سے ہی بیڑا پار ہو جائے گا۔

ہم کو فاروقی صاحب سے یہ ضد کرنے کا قطعی حق نہیں ہے کہ ان میں فکشن لکھتے وقت عصر حاضر کے مسائل سے آنکھ ملانے کی جرأت کیوں نہیں ہے یا پھر وہ ویسے کیوں نہیں لکھتے جیسے ڈپٹی نذیر احمد یا سعادت حسن منٹو لکھا کرتے تھے۔ ہم تو ان سے یہ بھی مطالبہ نہیں کر سکتے (اگرچہ جی تو بہت چاہتا ہے) کہ وہ ایسی فکشن کیوں نہیں لکھتے جو روز روز نہیں لکھی جا سکتی۔ ہم کو تو انھوں نے بہ حیثیت ناقد یہ سکھایا ہے کہ تم تو میاں بس یہ دیکھو کہ جو کچھ لکھا گیا ہے اور جس اسلوب اور زبان میں لکھا گیا ہے، وہ تمھارے واسطے ہے کہ نہیں اور تمھارے سینۂ تہذیب میں پلی بڑھی تمھارے ادب کی اعلیٰ روایتوں کو آگے بڑھا کر تمھیں وہ فخر اور اندرونی مسرت فراہم کرتا ہے جو تخلیق کا عطیہ ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ اس تخلیق میں مصنف کی پیدائش سے ہی اس کی ذات میں پلنے والی طرح طرح کی خطرناک ذہنی اور نفسیاتی بیماریوں کے جراثیم اپنا ناچ دکھا رہے ہیں۔

آخری بات... اس افسانے کی نثر خوش ہی قاری کو ایک حد تک داستانوی نثر کی یاد دلاتی ہے، پھر طلسم ہوش ربا کے نثری نمونوں کو کیوں ٹانکا گیا؟ یہ مضمون ہوتا تو بات دوسری تھی۔ جہاں جہاں جھول یا غیر ضروری طوالت ہے، وہ نظر ثانی سے دور ہو کر افسانہ اور مزہ دینے کے لائق ہو جائے گا۔ بہرحال خط بند کرتے ہوئے اتنا ضرور کہوں گا کہ فاروقی صاحب کی یہ تخلیق ان معنوں میں لائق توجہ ہے کہ یہ ہمارے اسلاف کے قدیم علم وادب، ثقافت، ترجیحات وترغیبات کے ان بیش قیمت مرقعوں کے بیان کی تجدید کی جانب ایک خوب صورت کوشش ہے جو ہماری اجتماعی یادداشت سے تقریباً گم ہو چکے ہیں۔ رسالے کی کئی چیزیں توجہ سے مطالعہ چاہتی ہیں جو آہستہ آہستہ پڑھوں گا، مثلاً قاضی افضال حسین صاحب کے دونوں مضامین۔ ●●

عبدالرحیم نشتر

ناگپور

تازہ شمارے میں آپ کا اداریہ چھپتے ہی شہرت پا گیا اور آپ کی باتوں/نکات پر بحثیں ہونے لگیں۔ آپ اپنی ادارتی تحریر کے لیے بڑا چبھتا ہوا، دل و دماغ کو متاثر کرتا ہوا موضوع لے کر آتے ہیں جس کا مطالعہ نئے نئے قارئین بھی ذوق وشوق اور سنجیدگی کے ساتھ کرتے ہیں یعنی آپ کے قلم اور ذہن میں وہ بات، وہ خوبی موجود ہے جو نئے قارئین کی تعداد میں اضافہ کر سکتی ہے۔

تازہ شمارے میں فاروقی صاحب کی تحریریں نہایت قیمتی ہیں۔ ''کئی چاند تھے سرآسماں'' جیسے شاہکار ناول کے مصنف نے ''قبض زماں'' سے پھر ثابت کر دیا کہ ان کی تخلیقی قوت بے پناہ اور بے مثال ہے۔ ہائے کیا زبان لکھی ہے، بس پڑھتے جایئے اور جھومتے جایئے۔ اور ایسا بھی نہیں کہ قاری صرف مست و مخمور اور شرابور ہی ہو جائے، اس کے تو دیدہ و دل میں نئی روشنی اور حیات بھی پھوٹ پڑتی ہے۔ تحقیق، تنقید، تجربہ، تشریح، تاریخ اور تہذیب کا جیسا خمیر فاروقی صاحب نے پھینٹا ہے، وہ کچھ انھیں کا حصہ ہے۔ انھوں نے داستانوی زبان واسلوب کو روح تازہ عطا کر دی ہے۔ زبان و بیان تو جیسے ایک طلسمی حصار ہے جو قاری کو نہایت مضبوطی سے آخر تک باندھے رکھتا ہے۔ خبردار! راہ فرار مسدود ہے۔ ورنہ دریں حال مطالعے کا چسکا کسے رہ گیا ہے۔ جو پڑھنے والے بچے کھچے ہیں، وہ بھی نادرہ کار گنجینہ تحریروں میں سر کھپانے سے باز آ چکے ہیں۔ بس رے بھیا! سیدھا سیدھا اور تھوڑا تھوڑا ہی بہت ہے۔ موجود و معلوم قلم کاروں اور تخلیق کاروں کا یہ حلقہ بھی مختلف مزاجوں، رجحانوں، تحریکوں اور تحریصوں مین منقسم ہو چکا ہے۔ رہی نئی پود، تو وہ دوسری 'زندہ تفریحات' کے ذریعے 'انجوائے' کرنے میں جٹی ہوئی ہے۔ 'پبلک لائبریری' نام کی چیز روز بہ روز غائب ہوتی چلی جارہی ہے۔ رسائل و جرائد اور کتابوں کی ورق گردانی یا تو اہم قلم تک محدود ہے یا پھر ''ضرورت مندوں'' کی افادیت (پسندی) تک۔ چنانچہ ایسی تحریریں اور کتابیں جو قارئین کا حلقہ بڑھانے کا وصف رکھتی ہیں، دور حاضر کی سب سے اہم اور شدید ضرورت ہیں۔ فاروقی صاحب نے ''کئی چاند تھے سرآسماں'' اور ''قبض زماں'' جیسی تخلیقات سے ایک بار پھر الف لیلوی انداز کو زندہ و تابندہ اور تازہ کار و شگفتہ بنا دیا ہے۔ ان کی ''دیگر'' تحریروں سے خائف یا ہراساں قاری بھی پڑھے تو پڑھتا ہی چلا جائے اور محظوظ بھی ہوتا رہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ جس انداز و اسلوب کی طرف انھوں نے دوسرے (فکشن نگاروں) کو دھکیلا، خود اس ڈگر سے ہٹ کر کیوں چلے؟ کیا انھوں نے فکشن میں (بھی) اپنا قد بنائے رکھنے کے لیے دوسروں کو گمراہ کیا؟

جمشید پور کے قارئین نوٹ فرمالیں کہ ''آزاد کتاب گھر'' میں ''اثبات'' کی ترسیل اس وقت تک کے لیے بند کی جارہی ہے جب تک وہ اپنا بقایا ادا نہیں کرتا۔ ●●

تصنیف حیدر

نئی دھلی

دسواں شمارہ دیکھا، تنقید و تخلیق دونوں اعتبار سے پرچہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے، غزلوں میں نعمان شوق، امیر حمزہ ثاقب اور سالم سلیم نے متاثر کیا۔ نعمان شوق ہمارے عہد کے ایک ممتاز شاعر ہیں ان کی شاعری قاری کو عرق ریزی کی دعوت دیتی ہے، آپ کے اسی شمارے میں شامل ان کا یہ شعر خاص توجہ حاصل کرتا ہے۔

فلک کی سیر کے پیغام آتے رہتے ہیں
بدن ہی خاک کی دہشت سے کم نکلتا ہے

یہ شعر انسان کی اس کیفیت کو ظاہر کرتا ہے جس میں خودکشی کی خواہش، کوشش میں تبدیل ہوتے ہوتے رہ جاتی ہے۔ اس تودۂ خاک کے بکھرنے کے درمیان صرف عارضی تکالیف ہی آڑے نہیں آتیں بلکہ وہ رشتے بھی رونے بلکنے لگتے ہیں جن کی ٹوٹی پھوٹی امیدیں اسی کاغذی پیرہن پر لکھی ہوئی ہیں۔ یہاں دہشت کا لفظ اس قید کی مانند ہے جس سے روح نکلنا بھی چاہتی ہے مگر باہر کی تاریکی سے اسے ڈر بھی لگتا ہے کہ واپسی کے تمام راستے بھی تو خدا نے بند کر رکھے ہیں۔ اسی طرح امیر حمزہ ثاقب کی غزلیں اپنے مطلعوں سے ہی حصار میں لینے کا ہنر جانتی ہیں۔ غزلوں میں ایک نام عامر امام کا بھی ہے، میری دانست میں ان کا صحیح نام امیر امام ہے، غالباً یہ ٹائپنگ کی غلطی کی وجہ سے ہوا ہوگا۔ مضامین میں قاضی افضال حسین صاحب کی تحریریں پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ افسانوں میں ابھی میں نے ''قبض زماں'' نہیں پڑھا ہے، البتہ شفیع جاوید اور صدیق عالم کے افسانے خوب ہیں۔ شمیم حنفی صاحب کا مضمون نیر مسعود صاحب کے حوالے سے کچھ تنقیدی نوعیت کا ہے، جبکہ میں نے اسے ان کی زندگی کے تعلق سے کچھ جاننے کے شوق میں پڑھا تھا تاہم مضمون اچھا ہے اور بہت سے گوشوں پر روشنی ڈالتا ہے۔ ''نوادرات'' کے گوشے میں شمس الرحمن فاروقی نے طوطا رام عاصی کے کلام پر لکھا ہے، جو کہ اہم مضمون ہے، ہمارے یہاں اردو میں بھی بہت سے ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں عوامی رسموں، ریتوں کا ذکر بہت بڑی مقدار میں موجود ہے، اس موقع پر مجھے محمد علی تشنہ بھی یاد آئے اور جعفر زٹلی کے بھائی اٹل جن کا ذکر اردو والوں نے بہت کم کیا ہے۔ تشنہ کا تو بہت سا کلام داغ دہلوی کے دواوین میں موجود ہے جس کی تحقیق ہونی ضروری ہے۔ ان تمام باتوں کے بعد یہ کہنا چاہوں گا کہ آپ کا اداریہ ایک اہم موضوع پر ہے۔ اردو والوں کی کوتاہیوں پر آپ کی تحریر کا تازیانہ صحیح بھی ہے اور واجب بھی کہ ''اثبات'' جیسے رسالے اگر اس جانب دھیان نہیں دیں گے تو پھر نہ جانے کتنوں کو تو صرف یہ غلط فہمیاں ہی غرق کر دیں گی جن کا ازالہ آپ نے اپنی تحریر میں کیا ہے۔ اردو کوئی کمزور اور رو بہ زوال زبان نہیں ہے بس اسے ڈر ہے تو اپنے ایسے ہی ہمدردوں سے جو دوا کے نام پر زہر دینے میں کبھی بھی پیچھے نہیں رہے ہیں۔ ●●

مکرم نیاز

ریاض، سعودی عرب

ایک طرح سے یہ میری خوش نصیبی ہے کہ اثبات کا تازہ شمارہ "اثبات" کی ویب سائیٹ پر اپلوڈ کرتے ہوئے پروف ریڈنگ کے بہانے تقریباً سارا ہی مواد مطالعے میں آ جاتا ہے۔ عموماً میری دلچسپی سب سے پہلے ''اداریہ'' اور پھر ''تاثرات'' میں ہوتی ہے۔ اس دفعہ کا اداریہ نہایت اہم اور نازک موضوع کا احاطہ کرتا ہے بلکہ اس پر تو باقاعدہ مکالمہ جاری ہونا چاہیے۔ انٹرنیٹ کے حوالے سے بھی کچھ سر پھرے نوجوان اپنی ساری توانائیاں خرچ کر رہے ہیں کہ نوجوان اردو داں netizen کو رومن رسم الخط کے بجائے اصلی اردو رسم الخط میں لکھنے کی ترغیب دلائی جائے۔ اردو کی۔ بورڈ تخلیق کیا گیا، علوی نستعلیق اور جمیل نستعلیق جیسے اردو یونیکوڈ خطوط (fonts) منظر عام پر آئے، سافٹ وئرز اور اپلی کیشنز (اطلاقیے) کی اردو کاری کی جا رہی ہے، ویب سائیٹس، بلاگز، فورمز وغیرہ پر اردو لکھنے اور پڑھنے کی سہولیات مہیا کی جا رہی ہیں، اردو او۔سی۔آر (ایسا scanning سافٹ وئر جو کسی اردو کتاب کا صفحہ امیج کے بجائے تحریری صورت میں اسکین[scan] کرے) کی سمت پیش رفت جاری ہے... حتیٰ کہ ایک ایسے سافٹ وئر کی تخلیق پر کام کیا جا رہا ہے جو اشعار کے وزن اور عروضی اغلاط کی نشاندہی کرتا ہے۔ اور یہ سب ذاتی شوق و ذوق کے سہارے جاری ہے، اردو کے نام پر قائم ہند و پاک کا کوئی سرکاری یا غیر سرکاری ادارہ نہ تو اس قسم کی ۲۱ ویں صدی کی ''دیوانگیوں'' پر توجہ دیتا ہے اور نہ حوصلہ افزائی کے دو کلمے ادا کرنے کی زحمت ہی گوارا کرتا ہے۔ ہندوستانی اردو اکیڈیمیوں اور اردو ادبی اداروں کی تو بات ہی نہ کریں کہ ان کو لایعنی سمیناروں اور چھٹ بھئیوں کے مشاعروں سے فرصت نہیں لیکن پاکستان کے ''مقتدرہ قومی زبان'' کی اندرونی ریشہ دوانیوں کا جو حال انٹرنیٹ کے چند مقبول فورم پر ہم پڑھ رہے ہیں اس کے بعد کسی سے کچھ شکوہ ہی فضول ہے۔

شمارہ: ۱۰ میرے لیے غیر متوقع ہونے کے ساتھ تعجب کا باعث بھی بنا ہے۔ کیونکہ شمارہ: ۹ (فیض نمبر) میں اعلان ہوا تھا کہ آئندہ شمارہ اردو زبان کے نام (''یہ ہماری زبان ہے پیارے'') ہوگا۔ دیانت داری سے تبصرہ کرنا ہو تو یہی کہوں گا کہ اس شمارے نے ذاتی طور پر مجھے مایوس کیا (بمقابلہ: قرۃ العین حیدر نمبر، فیض نمبر، ترجمہ نمبر)۔ ''موت کی کتاب'' اور ''قبض زماں'' کا تقریباً آدھے ''اثبات'' پر قبضہ نظر آتا ہے۔ ''موت کی کتاب'' پر مشتمل ۵۰ صفحات کا سنجیدہ مطالعہ میرے ''مطالعاتی ارتقا'' کا شاید موثر احساس اس لیے بھی نہ دلا پایا ہو کہ اس قسم کا تخلیقی ادب گذشتہ دو دہوں کے دوران کم ہی نظر سے گذرا ہے۔ اچھی طرح یاد ہے کہ کالج کے دور میں جب مظہر الزماں خاں (حیدرآباد) کے ناول سمجھ سے پرے گذرتے تھے تو اس شکایت پر میرے پھوپھا (مرحوم) غیاث متین نے جواب دیا تھا کہ "مظہر لکھتا نہیں ہے الفاظ تخلیق کرتا ہے اور اسے سمجھنے کے لیے ابھی تمھیں بہت پڑھنا ہوگا۔''

جے۔کے۔ راؤلنگ کی ہیری پوٹر سیریز کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس نے گذشتہ تہذیب و ثقافت کی بازیافت کی ہے۔ اور یہی چیز ''قبض زماں'' کے منظرنامے پر نظر آتی ہے۔ چند ثقیل اور فارسی زدہ الفاظ و تراکیب کو نظرانداز کر کے میں نے اس کا مطالعہ ایسے ہی انداز میں کیا کہ گویا ہیری پوٹر کی نئی فلم کو ''ٹورنٹ'' (torrent) سے ڈاؤن لوڈ کر کے لیپ ٹاپ پر دیکھ رہا ہوں۔ واقعی لطف آ گیا۔

اس دفعہ تو غزلوں کا گوشہ بھی اتنا متاثر نہیں کر پایا۔ سالم سلیم کی غزل نے والد محترم (رؤف خلش) کے دوسرے شعری مجموعے کی ایک غزل یاد دلا دی۔ (حالانکہ دونوں غزلوں کا فکری تاثر بالکل مختلف ہے)۔

سالم سلیم کی غزل کا مطلع ہے :

ذرا سی خاک تھے پر آسماں اٹھا لائے
بدن کے ساتھ یہ آشوب جاں اٹھا لائے

اور رؤف خلش کی غزل کا مطلع ہے:

ہم آسماں کی بلندی کو چھوڑ آئے ہیں
زمیں کے نام مقدر لکھا کے لائے ہیں

محترم رؤف خیر صاحب کو ہم بچپن سے پڑھ رہے ہیں اور ان کے تسلسل شعری (کیا میں یہاں ''تسلسل اشاعت کلام'' کی ترکیب استعمال کر سکتا ہوں؟) سے متعلق ایک بات جو حیدرآباد میں اس وقت مشہور تھی، آج بھی مشہور ہی لگتی ہے۔ موضوع و معیار سے متعلق جو تبصرہ ہم طلبا بیس سال قبل کیا کرتے تھے، وہ رؤف خیر صاحب کی شاعری پر آج بھی بعینہ قائم محسوس ہوتا ہے۔ یا پھر ممکن ہے ان کے کچھ تازہ مجموعہ ہائے کلام خاکسار ہی کی نظروں سے نہ گذرے ہوں۔

امنگ بالی کی ''دیتا ہے'' ردیف والی غزل اچھی لگی۔ گوشہ ''تاثرات'' میں سارے ہی خطوط میرے لیے کافی معلوماتی رہے۔ بطور خاص اجمل کمال کے مراسلے سے چند نئی باتیں ایسی معلوم ہوئیں جن کے کچھ اشارے انٹرنیٹ پر یا شاید ایمیل کے ذریعے ملے تھے۔ ●●

اردو شاعری کے ایک نہایت ہی متنازعہ مسئلے پر
باصلاحیت اور نوجوان ادیب تصنیف حیدر کا تحقیقی و تنقیدی مضمون

ادب، امرد اور امان اللہ

آئندہ شمارے میں ملاحظہ فرمائیں